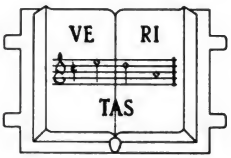
LOEB MUSIC LIBRARY
ML 13UA 1

Digitized by Google

s 1512.405.2 (4)

EDA KUHN LOEB
MUSIC LIBRARY



HARVARD UNIVERSITY

Digitized by Google

DATE DUE

GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Beethoven.

Eine Kunst-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,
kaiserlich russischem Staatsrathe.

Vierter Theil.
Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben.

Dritter Theil.
II. Periode op. 21 bis op. 100.
Zweite Hälfte op. 58 bis op 100.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Beethoven.

Eine Kunst-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,
kaiserlich russischem Staatsrathe.

Vierter Theil.
Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben.
Dritter Theil.
II. Periode op. 21 bis op. 100.
Zweite Hälfte op. 56 bis op. 100.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Digitized by Google

Kritischer Katalog

sämmtlicher Werke

Ludwig van Beethovens

mit Analysen derselben.

Von

Wilhelm von Lenz,
kaiserlich russischem Staatsrathe.

Dritter Theil.
II. Periode op. 21 bis op. 100.
Zweite Hälfte op. 58 bis op. 100.

Plus semper intelligitur quam pingitur,
et cum ars summa sit, tamen ingenium
ultra artem est.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Digitized by Google

Mus 1512.405.2(4)

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
NOV 20 1956

Das Recht der Uebersetzung in andere Sprachen und aller Bearbeitungen hat sich der Verfasser vorbehalten.

Digitized by Google

Erste Abtheilung.

Werke mit Opus-Zahlen.

II. Periode.

Opus 21 bis Opus 100.

(Fortsetzung op. 56 bis op. 100.)

B55 X42

Digitized by Google

Digitized by Google

II. Periode.

Op. 21 bis Op. 100.

(Fortsetzung: Op. 56 bis Op. 100.)

Großes Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncello mit Begleitung des Orchesters, C Dur. (Gr. Concerto concertant pour Pianoforte, Violon et Violoncelle.) Dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Erschien 1807 (Haslinger) Partitur (Dunst in Frankfurt). Op. 56.

Für Pianoforte allein (Haslinger) das Rondo vierhändig bei Peters (Polonaise concertante à 4 m. tirée de l'oeuvre 56) später bei Cranz, zweihändig bei Spehr. Das Ganze vierhändig von Reißmann.

Beethoven, sagt die Wiener Tradition, hatte bei op. 56 den Erzherzog Rudoph, den Violinisten Weiß und Violoncellisten Kraft im Auge. Da wäre das Werk wohl dem Erzherzog gewidmet worden. Es ist wahrscheinlicher, daß die Veranlassung zu demselben in weiteren Kreisen Wiens gegeben war. Man erklärt sich sonst nicht leicht, wie der mit den höchsten

Digitized by Google

Ideen, die in der Tondichtung Vertretung fanden, beschäftigte Künstler, dazu kam an eine Konzertante, an eine mehr Personen als der Sache geltende Komposition von diesem Umfange zu denken.

Nach einmaliger Aufführung in den **concerts spirituels** wurde op. 56 wie das Violin-Konzert, wie die Phantasie mit Chor (op. 61, op. 80) zu Lebzeiten Beethoven's nicht weiter in Wien gehört.

Das 1. Tutti (75 Takte) stellt in tiefen Baßnoten ein wie in Stein gehauenes Motiv auf. Eine Meisterskizze des 1. Satzes (Allegro $^4/_4$ C Dur). Mit dem 77. Takt ergreift das konzertirende Violoncello das Motiv als Solo, mit dem 85. die konzertirende Violine, mit dem 97. die Pianofortstimme. Die Eintritte der Saiteninstrumente bilden ein anziehendes Gespräch; mit dem Klavier wird der Satz gangartiger, fällt aber schon nach 18 Takten konzertirenden Styls in ein neues Thema (114. Takt), worauf sich Passagen in den konzertirenden Stimmen entwickeln. Die Saiteninstrumente sind dabei vorzugsweise in den hohen Registern behandelt was vielfach von dem Werke zurückgeschreckt hat. So viel im Einzelnen auch in einem Beethovenschen Konzert gekämpft (**certare, concertare**) werden mag, die Idee muß bei ihm Recht behalten. Das will denn auch hier der erste, mit vieler Kunst zusammengestellte Satz sagen. Der zweite (Largo $^3/_8$ As Dur 53 Takte) zeigt den Symphoniestyl dieser Periode. Tonalität und Rhythmus erinnern entfernt an die Andante der zu der-

Digitized by Google

selben Zeit (1806, 1807) geschriebenen C Moll-Symphonie (1. Takt der Symphonie-Andante, 3. Takt des Largo). Das Largo ist weniger ein Mittelsatz langsamer Bewegung als ein ernstes Vorspiel zum elegant heiteren Rondo alla Polacca, das auf einer Kadenz eintritt.

Die Polacca (3/4 C Dur, 483 Takte), der es nicht an Längen fehlt, machte früh in einem Arrangement Glück (Polonaise concertante à 4 mains tirée de l'oeuvre 56).

Das Motiv, die Modulationen (9. Takt C Dur, C obere Terz von C) sind reizend. Man verliere nur nicht die Stimmen aus dem Auge, deren verschiedene Klangverhältnisse eine Abwechselung in das Stück bringen, deren ein Arrangement entbehrt. Beliebt unter den Anhängern vierhändigen Spiels ist besonders ein 2. Thema in A Moll (205. und folg. Takte). Wo man den Satz erschöpft glaubt, wird er erst recht gangartig (Allegro 2/4). Ohne eine Steigerung dieser Art thut es Beethoven nicht (op. 37, op. 58). Ob die 2/4 einer Polacca stehen, danach fragt er nicht und läßt aus einer Trillerkadenz das Tempo primo schließen.

Mozart hatte 3 Klaviere konzertiren lassen, Sebastian Bach 2, 3 und 4; hier kommt Beethoven mit einer durch eine symphonische Unterlage getragenen neuen Zusammenstellung konzertirender Instrumente. Die Ausführung der Prinzipalstimmen ist schwieriger, als sie persönlich dankbar ist. Das Werk wirkt im Ganzen und im Konzertsaal will die Person siegen. Die 2. Periode wird in op. 56 durch den Klavier-

Digitized by Google

apparat sowohl, wie durch die Erweiterung der Begleitung zu einem integralen Theil der Idee und die traditionsfreie Behandlung der konzertirenden Saiteninstrumente bezeichnet.

* * *

Op. 57. Große Sonate für Pianoforte, F Moll, dem Grafen Franz Brunswick gewidmet. 13 Auflagen. Erschien 1807 (Vienne, au bureau des arts et de l'industrie de Schreyvogel). 23. Solosonate, auf Titeln zuweilen als die 54. angegeben, die nicht existirt (siehe op. 54). Arr. 4händig bei Cranz; für großes Orchester (Sonate oeuvre 57, arrangée en grande Symphonie (?) pour 2 flûtes, petite flûte, 2 hautbois, 2 Clarinettes, 2 Basses, 2 Trompettes à piston, 3 Trombones, Bass Tuba, 4 Timbaliers pour 9 timballes, Violon, Alto, Violoncelle et Basse par Frédéric de Drobisch à Moscou). Für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncello vom Fürsten Castriot Scanderberg. Die Andante mit unterlegten Worten (an die Nacht) für Sopran (Tenor) von Silcher. Clara Wieck und Beethoven, Gedicht von Grillparzer, mit Motiven der Sonate, für eine Singstimme mit Pianoforte von Püttlingen.

„Schon munkelt ein neues Ungewitter, ich hör's im Winde pfeifen. Ich will mich hier einwickeln bis die Grundsuppe des Gewitters vorüber ist." Diese Worte Trinkulos im Sturm von Shakespeare, mögen für uns der im 1. Satz hoch-

Digitized by Google

gehenden See gelten. Beethoven selbst verweist auf Shakespeare (op. 31 Nr. 2). Leise, aber aus den tiefsten Gründen herauf, schaukelt die Wucht des Elements. Das Berühren der tiefen Baßlagen zu Anfang, deutet auf keinen Frieden (Allegro assai $^{12}/_{8}$ F Moll 262 Takte). Verstehen wir die auf den Wellen tanzende Melodie (Gegenmotiv, 35. und f. Takte, normal in As Dur) als das bedrohte Schiff aller Hoffnungen, wie es an den Strudel des Mittelsatzes getragen wird (71. Takt). Es wird nach as Moll geworfen (65 T.) nicht aus E Dur (67 T.) zurück in den Anfang. Deshalb stürmt der Komponist ohne Reprise weiter, durchläuft er den ganzen modulatorischen Kompaß, rettet sich das Schiff auf den stolzen Wellenrücken von Des Dur (109 und f. T.) um endlich sicheres Fahrwasser zu gewinnen (151 und f. T. Auflösung des Motivs in F Dur). Schon ist der Hafen in Sicht (174 und f. T. Gegenmotiv in F Dur) doch das Element erschlaffte nur augenblicklich; das Schiff muß zurück (190 und f. Takte) nach F Moll (210 T. Gegenmotiv in Moll) und wohin treibt es nicht zagend und hoffend (Piu Allegro, Gegenmotiv in gesteigertem Ausdruck) bis es nach den letzten Stößen (8. T. vor Schluß) endlich seine Anker auswirft, der Orkan im Sterben die Meereswüste bestreicht (6. Takt vor Schluß ff, p, dim.). Dieses Bestreichen aller Register durch das im Raum verhallende Motiv, vom 1. as im Violinschlüssel (6. T. vor Schluß) bis zum hohen F, von diesem bis zum letzten F im Baß, ist der Namenszug des Genies unter dem Bilde.

Appassionata ist die Sonate, daß man sie auf Titeln so

Digitized by Google

genannt, war Willkühr. Die alten Ausgaben wiſſen nichts davon und Beethoven braucht den Ausdruck nicht einmal in der Sonate, überhaupt nur zweimal (op. 106 Adagio op. 111 Allegro). Wenn er dieſer ſeiner dritten perſönlichen Sonatenemanation zweiter Periode (op. 27 Nr. 2 op. 31 Nr. 2) einen beſondern Namen beilegen wollen, er hätte die Form charakteriſirt, wofür wir ein Beiſpiel beſitzen (**Sonata quasi fantasia**). Er that es nicht, weil der Phantaſus hier nicht ſowohl in der Form als im Gehalt liegt. Wie die D Moll Sonate zeigt die F Moll Sonate die konkretere Sonatenform ohne Scherzo (op. 5, S. 62). Im Ausdruck und Charakter ſtellt man den großartigen 1. Satz am Beſten zu dem 1. Satz der letzten Sonate (op. 111).

2. Satz (Andante con moto $^2/_4$ Des Dur). Anſicht des geglätteten Meeres in deſſen Tiefen der Geiſt allein noch hinabſteigt. Zwei Variationen, eine dritte figurirtere mit Repriſen im Text, führen den beſchaulichen Seelenzuſtand in das Motiv zum Schluß, wie in der Variation der Sonate op. 109 und in op. 34.

Nach der Wiederkehr mündet das Thema nicht in die Tonika (Des Dur), ſondern in die verminderte Septimen-Harmonie von F Moll und mit dieſer unmittelbar in das Finale (vergleiche die Mittelſätze langſamer Bewegung in F Dur Quartett op. 59, im F Moll Quartett op. 95 in der Sonate für Pianoforte und Violine op. 96 im Pianofort-Trio op. 97).

Von den 2 Theilen des Finale mit einem Anhange (**Allegro ma non troppo** $^2/_4$ 327 Takte **Preſto** $^2/_4$ 54 Takte)

Digitized by Google

hat der zweite eine gerade nicht; wirksame Reprise. Das auf einem gangartig durchwühlten Thema gebaute Finale, verhält sich zu den anderen Sätzen wie der humoristische Faden der durch den Sheakespearschen-Sturm geht, zu den Begebenheiten in dem Stück. Ries erzählt die Entstehung dieses Klavier-Höllen-Breughel.

Bei einem Spaziergange, auf dem wir uns so verirrtene daß wir erst um 8 Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen (hiermit ist das Thema gut geschildert). Auf meine Frage, was es sei, sagte Beethoven: „da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der F Moll Sonate eingefallen. Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale. Endlich stand er auf, war erstaunt mich noch zu sehen und sagte: heut kann ich Ihnen keine Lektion geben, ich muß noch arbeiten."

Die F Moll-Sonate ist das Phantasiestück eines Meisters, der selbst das Zurückschreckende als Folie des Schönen, in der Sehnsucht nach demselben, anwendet. Man hat die Sonate eben so wenig anderen zu vergleichen, als den Sturm einem anderen Sheakespear'schen Stück. Das Werk ist eine Raptus-Sonate, um einen Ausdruck Beeehovens zu brauchen, ein ächter Beethoven-Phantasus, der nur schwer zur Anschauung kommt, eine Klavierthat für Virtuosen mit verfeinertem Vir-

Digitized by Google

tuoſen-, nicht bloß mit Bravourſpiel, vor deſſen rohem, effekthaſchenden Gebahren dieſe feinen Farben nicht beſtehen. Unterſcheiden wir vor Allem das thematiſche und melodiſche Element, die Kontraſte, die aus dem Wechſel dieſer Mächte hervorgehen und dem Werk ſein eigenthümliches, weit hinter den Schranken kleinbürgerlicher Quälereien liegendes Geiſtesleben verleihen. Gleich wie die Natur keinen Begriff von dem vorausſetzt, was ſie vorſtellen ſolle, wie ſie durch ihre Unmittelbarkeit wirkt, ſo muß die Kunſtſchönheit frei ſein können vom Zweck, von dem, was ſie vorſtellen ſoll. Der Unterſchied von Kunſt und Natur liegt in einem Reſultat (effectus) nicht in einem Grunde (causa). Der Begriff der Schönheit geht durch die ganze Natur, wie durch die ganze Kunſt. Schön iſt die F Moll-Sonate, ganz abgeſehen von dem, was ſie vorſtellen mag. Wie jedes Genrebild kann ſie veralten, nie aber etwas an ihrem Kunſtwerth, an ihrer Idee des Schönen verlieren, denn dieſer iſt ewig, weil ſie zugleich die Idee des immer wieder Erſehnten und Unerreichbaren ausmacht.

Die Sonate iſt einem vielfach begabten Freunde des Tondichters gewidmet. *) Es iſt nicht ohne Bedeutung für den

*) Der Graf Franz Brunswick († 1849) machte ein großes Haus in Peſth in dem ein wahrer, reiner Kunſtſinn, ohne Prevention für irgend einen Klaſſiker herrſchte (Schindler S. 73) die Gräfin Sidonief Brunswick, ihres Mannes Schülerin, nennt Schindler die größte Beethovenſpielerin die er gehört habe (op. 77, 78). Feſte Plätze an dem Quartett des Grafen hatten Taborsky, Pfeifer und andere tüchtige Muſiker aus dem Theaterorcheſter in Peſth. Der Graf ſelbſt übertraf

Digitized by Google

Sinn, den das Werk in Beethovens Augen haben mochte. Einem solchen Manne gegenüber konnte der Künstler sich aufgelegt fühlen, Alles, nur nicht eine glatt wegzuspielende Sonate, zu bieten. Daher die Klippe in diesem Klaviersturm.

Die 2. Periode ist in op. 57 charakterisirt, durch den so viel mächtiger gewordenen Klavier-Apparat, durch die traditionsfreiere Erfindung und eine der 1. Periode unbekannte, geniale Unbändigkeit der Phantasie. Elterlein nennt die Sonate eine Gefühls-Tragödie, spricht aber auch immer wieder von Humor, ohne diese Stimmung zu motiviren.

* * *

4. Konzert für das Pianoforte mit 2 Violinen, Alt, Op. 58.
Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken, Violoncello und Baß, G Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Haslinger), früher im Industrie-Comptoir.

---

sowohl an Ton als geistiger Konzeption den Wiener Violoncellisten Linke des Schuppanzighschen Quartetts, bei weitem. Beethoven sagte: „Brunswick ist der einzige, der den Ton zu anatomiren versteht." Um dem verderbten Geschmack aufzuhelfen, übernahm der Graf die Pachtung des Theaters in Pesth (1820) wobei er den größten Theil seines beträchtlichen Vermögens einbüßte. Seine mit Tausenden von Schafen edler Zucht gefüllten Ställe und sein großes Pferdegestüte mußten den Ausfall decken. Während dieser Prüfungszeit wurden Klagebriefe mit Beethoven gewechselt. In einem Schreiben rieth dieser dem Freunde: „die Schafe jährlich zweimal scheeren, die Stuten zweimal belegen zu lassen." (Mittheilung von Schindler.)

Digitized by Google

A. M. Z., 1809, S. 523. 4 Auflagen. Partitur (Dunſt) für Pianoforte allein, vierhändig von Reißmann.

Claſing. An Pſyche, ein melodramatiſcher Verſuch nach dem Andante aus Beethovens Konzert op. 58.

Ries, S. 104. Beethoven kam eines Tages zu mir, brachte ſein Konzert op. 58 gleich unter dem Arm mit und ſagte: „nächſten Sonnabend müſſen Sie dieſes im Kärntner-Thor-Theater ſpielen.“ Es blieben nur 5 Tage Zeit zum Einüben. Zum Unglück bemerkte ich ihm, daß dieſe Zeit zu kurz ſei, um es ſchön ſpielen zu lernen, er möchte mir lieber erlauben, das C Moll-Konzert vorzutragen. Darüber wurde Beethoven aufgebracht, drehte ſich um und ging gleich zum jungen Stein, den er ſonſt wenig leiden konnte. Dieſer war auch Klavierſpieler und zwar ein älterer als ich. Stein war klug genug, den Vorſchlag gleich anzunehmen. Da er aber auch mit dem Konzert nicht fertig werden konnte, ſo kam er den Tag vor der Aufführung zu Beethoven und begehrte, das andere aus C Moll zu ſpielen. Beethoven mußte wohl nachgeben. Allein, lag nun die Schuld am Theater, am Orcheſter oder am Spieler, genug, es machte keine Wirkung. Beethoven war ſehr ärgerlich. Später ſagte er mir: „ich glaubte, Sie wollten das G Dur-Konzert nicht gern ſpielen.“ S. 100. Er ſelbſt ſpielte ſeine eigenen Sachen ſehr ungern.

Der 1. Satz (**Allegro moderato**, $^4/_4$ 370 Takte) zeichnet ſich gleich dadurch aus, daß die Klavierſtimme Angeſichts eines großen Orcheſters das Motiv allein hinſtellt (ſiehe die

Digitized by Google

Anfänge in op. 40, 47, 69). Das Orchester wiederholt hierauf das Motiv in Es Dur. Erkennen wir sofort die in der 2. Periode sich immer mehr einbürgernde Terzmodulation (h, obere Terz von g, siehe op. 31, Nr. 1).

Den Charakter des Motivs möchte man pastoral nennen. Die erwähnte Exposition ist so unschuldsvoll einfach, daß man sich einen Pianisten denkt, wie er sich an sein Instrument setzt, den G Dur-Akkord angiebt, ohne nur zu wissen, was er folgen lassen solle. Elektrisch zuckt dann dieser Anfang im Es Dur des tutti. Er mußte von höhern Geistern gehört worden sein, um so potenzirt wiederholt zu werden. Es bleibt indeß auch im Orchester bei der pastoralen Stimmung. Im 2. Solo wird das Pianoforte gang-, ja passagenartig. Die vorherrschende Figur besteht aus Triolen, in denen schlechte Taktheile hervortreten. Der Klavierdämon läßt sich in Trillern (einfachen und doppelten) genügen, in Terzengängen und Scalen (3. Solo). Wie man aber noch durch ein gegittertes Fenster die Aussicht auf eine schöne Landschaft genießt, so blickt durch die Verstrickungen dieser Tonfiguren jenes liebliche, in den ersten Takten vom Pianoforte allein gezeigte Bild. Viel Klavierapparat, keine Zeile Klaviertand. Das unterscheidet das Werk von dem Troß der Klavierkonzerte, in denen seitdem die Idee dem Geklingel am Klavier geopfert wurde.

Der Virtuose, der dies Konzert zur Anschauung bringen will, muß allen seinem Instrumente zu bietenden Schwierigkeiten gewachsen sein. Nicht vom Montag auf Sonnabend lernt man es schön spielen, wie sich Ries aus-

Digitized by Google

drückte. Man lieſt die Dichtung, um ſich mit dem Inhalt bekannt zu machen und ſpielt, ohne mit Ries eingeübt zu haben, oder aber, man übt ſein lebelang.

Von den 5 Beethoven'ſchen Klavierkonzerten iſt in dieſem das Inſtrument am meiſten bedacht. Zum erſten Male in der Pianofortelitteratur ſtößt man auf eine Einrichtung, die ſeitdem zu ſo großen Mißbräuchen Gelegenheit gab. Wir meinen das ossia, d. h. zwei Inſtrumentaltexte über einander, von denen der eine nicht etwa beſtimmt iſt, auf kürzeren Klavieren eine höher geſchriebene Stelle tiefer zu ſetzen, ſondern die Erleichterung einer mechaniſchen Schwierigkeit. Es entſteht da die Frage, warum überhaupt eine Schwierigkeit vorkommt, die man vermeiden kann? Die Satzbildung hat eins, nicht zwei zu ſein. In dem ossia liegen Nebenzwecke vor, die mit der Idee nichts mehr zu thun haben können. Beethoven, ein Ideenkomponiſt, will nur von der Idee wiſſen. Klavierdrangſalen fügte ſich in ſolcher Art der unfüglichſte Tondichter nur in op. 58.

Der 2. Satz (Andante con moto, $^2/_4$ E Moll, 73 Takte) iſt eine der in Beethoven namenlos gebliebenen Formen. Nach dem breiten Allegro erwartet man einen breiten Mittelſatz langſamer Bewegung und findet einen äußerſt gekürzten. In einer punktirten Sechzehntheilfigur füllt das Orcheſter den Satz zweimal in E Moll an. Das Pianoforte antwortet das erſte Mal in H Dur (molto cantabile), das zweite Mal in D Dur (molto espressivo). Dann opponirt das Orcheſter der Soloſtimme von $1^1/_2$ zu $1^1/_2$ Takten, die ſich pianissimo wieder-

Digitized by Google

holen, worauf das Pianoforte gangartig wird und in Trillern und Arpeggien kadenzartig vor dem Rondo stehen bleibt.

Daß ein irdischer Mensch so heilig fühlen könne! hörten wir einmal ausrufen.

Aus dem letzten E Moll-Akkord der Andante hört man das Orchester pianissimo, ohne Uebergang, in C Dur, in das Rondo einsetzen, das in G Dur steht. Solche Ueberraschungen sind die Art Beethovens. In C Dur fängt das Rondo in G Dur der Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 5 an, in C Dur das Finale des E Moll-Quartetts op. 59.

Folgerecht jubelt auch das 1. Solo im Rondo vivace $^2/_4$ in C Dur. Was wird auch nicht Alles hier aus dem Thema! — Ein hinreißender Effekt wird unter Anderem dadurch erreicht, daß bei der ersten Wiederholung ein chromatischer Lauf durch 4 Oktaven, pianissimo, auf das höchste e ausmündet und das Orchester pianissimo C Dur dazu anschlägt. Eine Steigerung (Presto) schließt.

Das leider selten gehörte Werk ist eine der ideenreichsten Tondichtungen, die man im Konzertstyl besitzt. Der figurirtere Klavierapparat, dessen auf den Effekt berechnetere Behandlung, verbreitet indeß eine gewisse Kühle und Nüchternheit über den ersten Satz. Eine im Konzertstyl früher gar nicht erlebte Phantasie in der Erfindung, ein freierer symphonistischer Styl im Orchester, kennzeichnen die 2. Periode. —

In Paris wurde das Konzert 1832 bekannt, wo es Mendelssohn im Conservatoire vortrug. Débats, 5. Fevr. 1847.

* * *

Digitized by Google

Op. 59. Drei große Quartette für 2 Violinen, Alt und Violoncello (7., 8., 9.), F Dur, E Moll, C Dur. Dem Grafen Raſoumowski, ruſſiſchem Botſchafter in Wien, gewidmet (vergleiche op. 67 und 68). 6 Auflagen. Die Quartette erſchienen 1808 (A. M. Z., Januar 1808, S. 288, Beethoven's neue große Quartette, dem Grafen Raſoumowski gewidmet, ſind jetzt im Schreyvogel'ſchen Induſtriekomptoir in Wien erſchienen). Im Manuſcript waren ſie bereits 1807 bekannt. (A. M. Z., Mai 1807. In Wien gefallen Beethoven's neueſte, ſchwere, aber gediegene Quartette immer mehr; die Liebhaber hoffen ſie bald geſtochen zu ſehen. A. M. Z., März 1807. Drei neue, ſehr lange und ſchwierige Beethoven'ſche Violinquartette, dem Grafen Raſoumowski gewidmet, ziehen die Aufmerkſamkeit aller Kenner an ſich. Sie ſind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemein faßlich, das dritte aus C Dur etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmoniſche Kraft jeden gebildeten Muſikfreund gewinnen muß.) Einer beſonderen Recenſion unterwirft die A. M. Z. das ſo wichtige Werk nicht.

In einem Briefe an Karl Amanda zu Wirben in Kurland (Signale f. d. m. Welt 1852, Nr. 5), datirt Wien, den 1. Juni (ohne Jahreszahl) ſagt Beethoven: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es ſehr umgeändert habe, indem ich erſt jetzt recht Quartette zu ſchreiben weiß, was Du ſchon ſehen wirſt, wenn Du ſie erhalten wirſt."

Wir haben in Kurland nur erfahren können, daß Amanda,

Digitized by Google

den Beethoven den besten der Menschen, keinen Wienerfreund nennt, in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts in Wien war. Von den Quartetten op. 18 erschienen die 3 ersten 1801, die 3 letzten 1802. Es wäre möglich, daß in dem Briefe die 2. Lieferung gemeint wäre, wahrscheinlich ist es nicht, denn die 2. Lieferung unterscheidet sich im Styl wenig oder gar nicht von der ersten. Bis auf Opern- und Kirchensachen habe ich Alles geschrieben, heißt es ferner in dem Briefe. Da das Oratorium Beethoven's (op. 85) am 5. April 1805, seine Oper am 20. November 1805 zur ersten Aufführung kam, so wurde der Brief wohl vor 1803, etwa 1802, gleich nach Herausgabe der 2. Lieferung von op. 18, geschrieben, denn bei der Art Beethoven's zu arbeiten, muß man annehmen, daß ihn das Oratorium wenigstens ein volles Jahr, seine Oper in erster Gestalt sehr viel länger beschäftigte und der Brief schließt die Existenz beider Werke aus. Wahrscheinlich ist, daß Beethoven nicht in Mozartischer Weise, die 3 letzten Quartette in op. 18, den 3 ersten rasch nachkomponirte, sondern etwa vom Jahre 1795 bis 1801, mit allen sechs beschäftigt gewesen war, für welche Annahme der Umstand spricht, daß das 3. Quartett chronologisch das erste (op. 18, S. 176), das erste das dritte ist. Die in zwei auf einander folgenden Jahren erschienenen Lieferungen waren wohl nur durch ein Paar Monate von einander getrennt, und in diesem Falle Beethoven noch weniger veranlaßt, von einem Fortschritt in seinem Quartettstyl zu sprechen, der erst in op. 59 in die Augen springt. Unwahrscheinlich ist frei-

Digitized by Google

lich, daß er 1802 von den Quartetten op. 59 gesprochen hätte, die erst 1807 bekannt wurden, mit deren Komposition Beethoven kaum vor 1805 beschäftigt gewesen sein konnte in welche Zeit andere große Stylveränderungen dieser Art fallen (4., 5. Symphonie, op. 53, 54). Bedeutungsvoll in dem Fall von op. 59 wäre der Ausspruch Beethoven's in dem Fall von op. 18, ein Beweis der Bescheidenheit des Künstlers.

Diese Vermuthungen über das Alter der Quartette erhielten durch einen Brief vom Herrn Karl Holz, Sekundarius des Schuppanzighschen Quartetts (Wien, 16. Juli 1857), ihre Bestätigung, der die Komposition derselben positiv in's Jahr 1805 setzt und dem das bekannt sein muß. Was Beethoven von seinem Fortschritt im Quartettschreiben sagt, wird somit von einem oder von mehren der 6 Quartetten in op. 18 zu verstehen sein, das oder die zu erkennen, der Ueberzeugung eines Jeden überlassen sein muß.

Hatte Beethoven etwa das Quartett in B op. 18 im Auge, dessen Final (La Malinconia) eine weiter gehende Erfindung ausmachte als was man im Haydn-Mozartischen Quartett zu sehen gewohnt war? — Die Verschmelzung einer langsamen nnd raschen Bewegung, deren gemeinsamer Ausgangspunkt eine tief trauernde Seelenstimmung ist, durfte Beethoven schon veranlassen, von einem Fortschritt zu sprechen.

Das Quartett in f op. 18, dessen Adagio zu den bedeutsamsten, von der Tradition emanzipirtesten der 1. Periode gehört, konnte Beethoven nicht meinen, denn dieses Quartett

Digitized by Google

hatte Amanda bereits bei seiner Anwesenheit in Wien kennen gelernt, wie aus folgender interessanten Notiz hervorgeht.

Musikalische Effektmittel und Tonmalerei von Herrn F. Wiedemann, Oberlehrer am Gymnasium in Reval (es ist der große, zum Akademiker in St. Petersburg erwählte Sprachkenner und Kunstfreund) Dorpat 1856, 32 Seiten. Die Erfahrung hat gelehrt, daß die Musik genau die Vorstellungen in dem Zuhörer hervorrief, welche der Komponist beabsichtigte. Ein Freund Beethoven's, der jetzt verstorbene Probst Amanda in Kurland, erzählte mir eine hierher gehörige Anekdote. Als Beethoven sein bekanntes Streichquartett in F Dur komponirt hatte, spielte er dem Freunde das herrliche Adagio (D Moll, $^9/_8$ Takt) vor, und fragte ihn darauf, was er sich gedacht habe. Es hat mir, war die Antwort, den Abschied zweier Liebenden geschildert. Wohl, entgegnete Beethoven, ich habe mir dabei die Scene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia gedacht.

Untersuchen wir nunmehr Oekonomie und Bedeutung von op. 59.

Partitur André (Offenbach) Heckel (Mannheim) Lanner (Paris).

Arrangirt für Pianoforte, Violine und Violoncello von Hartmann (Rademacher in Braunschweig) für Pianoforte zu 4 Händen (Gr. Quatuor de Violon composé et arrangé pour le Piano à 4 m. par L. van Beethoven, Bonn et Cologne chez N. Simrock, Nr. 1, 2, 3). Dieses Arrangement ist nicht von Beethoven selbst wie man durch Ries

Digitized by Google

(S. 93) genau weiß. Ein anderes vierhändiges Arrangement iſt von Stegmann, das neueſte von Wittmann (Hofmeiſter). Der 2. Satz des 1. Quartetts erſchien bei Paez (1820) in St. Petersburg (Scherzo (?) composé par L. v. Beethoven arrangé pour le Piano à 4 m. de l'oeuvre 59). Für Pianoforte zu zwei Händen von Winkler.

Wir ſtehen mit op. 59 vor dem Wendepunkt des Quartettſtyls in der muſikaliſchen Welt, vor einer der wichtigſten Schöpfungen des die 2. Periode beherrſchenden Grundgedankens der Emanzipation der muſikaliſchen Idee. Dieſe Quartette potenziren das Verhältniß der Quartette op. 18 zur Idee, welche wohl durch Saiteninſtrumente (Streichquartett) zum Ausdruck kommen, ſich aber deshalb noch nicht durch die, dieſen Inſtrumenten eingewohnten Traditionen, beherrſchen laſſen will. Die Quartette op. 59 ſtehen in dem Verhältniß der abſoluten Muſikidee zu ihrem relativen Ausdruck, ſo viel über den Quartetten op. 18, wie dieſe über dem Haydn-Mozartiſchen Quartettbegriff.

Nicht nach Marktgewichten ſchätzen ſich Ideen. Nicht ſpezifiſch, nicht räumlich*) ſind die Quartette op. 59 gegen die

*) Oulibiſcheff, S. 259 ſeines Beethoven-Pamphlets: Aujourd'hui on nomme l'oeuvre 59 les grands Quatuors de Beethoven: bientôt on nommera grandissimes les oeuvres 127, 130, 131, 132, 135, et ces appellations sont d'autant plus exactes, relativement à l'oeuvre 18, que le plus long Quators de celle-ci a 30 pages, en partition, le plus long de l'oeuvre 59, 38 pages, et le plus long des cinq derniers, 62 pages. On ne dispute pas contre l'arithmétique (?!)

Digitized by Google

Quartette op. 18 abzuwägen, aber der Ausgangspunkt der Idee läßt sich bestimmen. Dieser ist in op. 59 ein erweiterter, weil die durch die Vorarbeit in op. 18 (vergleiche op. 74) bis zur freien Idee durchgedrungenen Quartette op. 59. Die Idee frei, d. h. nach Nothwendigkeiten des Geistes, nicht nach verjährtem Gewohnheitsrecht von vier Streichinstrumenten, anbauen. Nicht im Sprunge wird in Kunst und Wissenschaft eine Geisteskluft überschritten, sondern allmälig aufgefüllt, damit der unaufhaltsame Weg des Geistes sein Recht behalte (siehe die Brücke in op. 74). An der Füllung der Kluft beschränkter Rücksichten auf beschränkte Instrumentisten, welche das Haydn-Mozartische Quartett von der freien Musikidee trennte, arbeiteten die Quartette op. 18. — Diese Arbeit verwerthen die Quartette op. 59.

Das für den Komponisten erhebende Gefühl über die Materie gesiegt; die Materie noch in den Schranken der vierstimmigen Satzbildung im Quartett, der Idee untergeordnet zu haben; das Bewußtsein des Genießenden, diesen Gedanken zu durchdringen und immer mehr in sich aufzunehmen — das ist das unversiegliche Interesse in op. 59.

Die Ideenverbindungen, die sich mit Beethoven eingehen lassen, sind unendlich gegeben. Jeder Beobachter hat ihn sich selbst zu vollbringen. Lessing sagt: Kein Maler kann einen edleren Kopf zeichnen, als seinen eigenen. Es kann auch Niemand einen edleren ganz verstehen und genießen, bemerkt Rochlitz (für Freunde der Tonkunst Bd. 2, S. 299). Die Worte Lessing's sind nur der Ausdruck des dem Menschen

Digitized by Google

innewohnenden Rechtes an der eigenen Persönlichkeit. Mit diesem Rechte an sich, giebt uns Beethoven seinen Kopf in op. 59, ohne sich darum zu bekümmern, wie derselbe sich gegen den Kopf von Haydn und Mozart dabei ausnehme.

Nur nach dem Besten was Einer leistet, worin sich sein Wollen am Deutlichsten ausspricht und worin er dem, was er gewollt, am nächsten kommt, dürfen wir urtheilen, sagt Rochlitz über Kunstkritik im Allgemeinen (S. 215).

Das Wollen Beethovens sprach sich nie deutlicher aus. Die Freiheit der Idee im Quartett will er, erringt er sich in op. 59. Die Quartette beruhen auf russischen Nationalmelodien, ihrem größeren und wichtigeren Theile nach, auf einer dem Charakter dieser Motive assimilirten freien Erfindung, zu welcher in den russischen Motiven und der Dedikation des Werkes, die Veranlassung gegeben war. Der Gedanke, im Quartett, das selbstständige Erfindung voraussetzt, fremdländische Themas zu behandeln, war Beethoven gewiß vom Grafen Rasoumowski gekommen. Man erklärt sich so am Besten, wie dem Künstler zu einer Zeit, wo man in Deutschland von russischen Themas kaum mehr als die „schöne Minka" kannte, diese Themas zugänglich geworden waren.

Die Quartette sind eine Gelegenheitsdichtung. Die Aufgabe wurde aber mit einem Genie gelöst, das der Veranlassung längst vergessen ließ. Die russischen Themas beschränken sich auf das Finale des 1.*) und den 3. Satz des

*) Oulibischeff, S. 265 l. c. macht Beethoven den Vorwurf, das

2. Quartetts, alle übrigen Sätze ſind Spekulation der freien Idee mit geiſtiger Beziehung auf eine außerhalb der Idee liegende Veranlaſſung.

Dieſer Anwendung des Quartettſtyls verdankt man einen der wichtigſten Fortſchritte über die alte Muſikwelt hinaus.

Wie die Kunſt eines Beethoven das Endliche (gegebene Themas) dem Unendlichen (der Muſikidee) zu verbinden weiß — das zeigen uns die Quartette op. 59.*) Hätten wir

ruſſiſche Thema in den Wogen deutſcher Gelehrſamkeit ertränkt zu haben, was gegen Geſchmack und Vernunft verſtoße; er verweiſt auf den ruſſiſchen Komponiſten Glinka und ſeine Behandlung eines ruſſiſchen Themas.

Beethoven vorwerfen, nicht ſo ruſſiſch zu ſein wie Glinka, von einem Univerſalgenie verlangen, daß er auch noch ein Ruſſe ſein ſolle, heißt Grundbegriffe konfundiren. Auf dieſem Wege käme man dazu dem Grafen Raſoumowski vorzuwerfen, einen Kopf wie Beethoven überhaupt veranlaßt zu haben, fremdländiſche Themas im Quartettſtyl zu behandeln; Beethoven, dieſer Idee Verlauf, und damit der Welt drei unerreichte Meiſterwerke gegeben zu haben. Das Vorurtheil geht bei Oulibiſcheff noch weiter. Er kommt S. 260 zu folgender Anſicht: Les Quatuors dediés au Comte Rasoumowski sons très-pauvre en mélodie (?) et les motifs en ont été choisis, moins pour ce qu'ils valaient en eux-mêmes, que dans l'interêt des opérations contrapontiques; P. 263. Plus riche d'élucubrations pénibles que d'euphonie, l'oeuvre 59 offre déjà cette surcharge de notes, de modulations, d'imitations et de dessins multiples, cette polyphonie, comme disent les Allemands qui est une des marques distinctives de la 3. manière (!).

*) Oulibiſcheff macht den Quartetten den Vorwurf: ſie wären nicht von vier Mittelmäßigkeiten auszuführen wie die Quartette op. 18; an ihnen ſcheiterten ſelbſt Virtuoſen. Eine Ausſtellung dieſer Art

Digitized by Google

ſie dem Hauptcharakter ihrer erſten, maßgebenden Sätze nach, zu bezeichnen, wir wählten die Ueberſchriften:

Stolz. Schwärmerei. Kraft.

---

träfe mit eben ſo viel Recht Shakeſpeare, Schiller, Göthe, die der Welt Meiſterwerke gaben, welche eben ſo wenig für Mittelmäßigkeiten, berechnet ſind, an denen auch Virtuoſen ſcheitern. Oulibiſcheff ſagt (S. 264):

Quatre médiocretés peuvent faire plaisir (?) en jouant les 6 premiers Quatuors pourvu qu'elles ne jouent pas faux et qu'elles aillent en mesure (!). L'oeuvre 59 présente au contraire des difficultés, ou pour mieux dire, des inconvénients d'édication tels, que les plus habiles virtuoses y échouent plus ou moins (?). Nous devons croire qu'au tems où ces Quatuors furent écrits, Beethoven n'avait déjà plus une conscience nette de certains résultats acoustiques, dans les régions suraigues des instruments à cordes. Il y a traîté le violon comme une main droite de piano en lui imposant une multitude de passages bons pour le clavier, mais assez déplaisants sur le manche. Le meilleur violoniste (?) finit par agacer, les nerfs, comme s'il miaulait (!) en jouant les quatuores oeuvre 59, le 1. surtout (Vergleiche Bd. 1, S. 104).

Quartette für Mittelmäßigkeiten mögen ihre praktiſche Seite auf Landſitzen haben, auf denen man, wie Oulibiſcheff von dem ſeinigen erzählt (S. 1. Vorrede) das Verlangen ſpürt, die Luft der Civiliſation wo anders zu athmen; für die muſikaliſche Literatur iſt es ein Glück, daß es andere Maßſtäbe giebt. Nicht vier Mittelmäßigkeiten, eine einzige genügt, um auch beim Vortrag der Quartette op. 18, Jeden zum Davonlaufen zu bringen, der nicht gerade dazu verurtheilt iſt, ein Quartett unter ſo ungünſtigen Verhältniſſen anzuhören.

Nur in den Büchern des H. Oulibiſcheff iſt bei Gelegenheit von Beethoven, von dem Vergnügen die Rede, das ſich das Ohr zu verſprechen hat, ſo geringe Anſprüche der Verfaſſer für ſein Vergnügen

Digitized by Google

1. Das große F Dur Quartett.

1. Satz (Allegro $^4/_4$ 400 Takte). Das Motiv besteht zunächst (1. Takt) aus vier in der Skala von F Dur auf einander folgenden Noten gleichen Werthes (c, d, e, f Viertel). Das stille Kreisen eines Adlers begleitete es würdig. Dem Motiv innig verwandt, ist das gleichfalls nur wenig gegliederte Gegenmotiv auf der Dominante (60 und f. Takte).

Zum ersten Male in der Geschichte des Streichquartetts, findet man keine Reprise des 1. Theils des 1. Satzes. Repriſen haben bei näherer Betrachtung etwas Konventionelles, das der Freiheit der Musikidee widerstreitet. Es kann keinen logischen Grund geben den 1. Theil eines Gedichts zweimal hören zu lassen, bevor man weiter geht.

Zum ersten Male stoßen wir bei Beethoven auf eine in seiner Weise konzertant bedachte 1. Violinstimme. Wir finden überhaupt von nun an (op. 59, Nr. 2, 3, op. 74) die 1. Violine geltend machende Figuren, welche deshalb aber noch zu keiner bloßen Passage (zu einem Geklingel von Noten)

---

macht, wenn er dasselbe auf vier Mittelmäßigkeiten im Quartettspiel beschränkt.

Wir gehen den Ideen nach, welche bei Beethoven eine Erweiterung der Gefühls- und Begriffssphäre bewirkten. Die Frage: ob das Ohr dabei genieße, hat nichts mit einer Beurtheilung Beethovens zu thun. Beethoven hören ist überhaupt ein uneigentlicher Ausdruck. Man sagte richtiger ein höheres Leben betreten, höhere Beziehungen eingehen als der Kadaster der bürgerlichen Gesellschaft bietet.

Digitized by Google

herabſinken, dem jedesmaligen Gehalt vielmehr integral angehören. In ſolcher Vereinigung der Pole, Paſſage und Gehalt, zeigt ſich die Ueberlegenheit Beethovens im Quartettſtyl.

Eine ſolche nicht etwa nur begleitete, ſondern in den Verband des Ganzen gezogene, in der 1. Violinſtimme hervortretende Figur, entwickelt ſich im F Dur Quartett mit dem 73. Takt. Dem eigenthümlich in dem Motiv ausgeſprochenen Gefühle des Stolzes, entſpricht, daß, wo die Satzbildung der alten Welt den 1. Theil in dem Gegenmotiv auf der Dominante abgeſchloſſen hätte, das Motiv ſelbſt auf der Dominante modulirt (91. Takt) und ſogleich in die Tonika zurückgeht. Eine Anſpielung dieſer Art auf die Repriſe, an dieſer bezeichnenden Stelle, erſetzt dem Geiſt was dem Ohr durch die fehlende Repriſe entgeht. Der Mittelſatz entwickelt ſich aus dem nach B Dur modulirenden Motiv (111.—254. Takt). Hier ſollen die böſen Stellen liegen, welche alle Violinſpieler, die ihres Inſtrumentes nicht hinreichend mächtig geworden waren, zu Klavierpaſſagen ſtempeln wollen. Bei der dürftigen Tonalität des Pianoforte kann es Niemandem einfallen die mit dem 156. Takt in ſteigender Begeiſterung, ſich höher und höher ſchwingende Achtelfigur in der 1. Violinſtimme als die Paſſage eines Taſteninſtrumentes in Anſpruch zu nehmen. Die Figur iſt ganz eigentlich ein der Violine neu eröffnetes Feld. An der alten Violinſchule kleben gebliebene Nachzügler, mögen hier zurückſchrecken; tüchtige Violinſpieler ergehen ſich mit Erfolg, in der auf einen ausgebildeten Arm zählenden Figur, die als ein phantaſtiſcher Flug auf die Höhen

Digitized by Google

des Geiſtes verſtanden ſein will. Aber ſtarker Schwingen braucht es auf den 4 Saiten, welche hier die Welt vorſtellen. Sicher muß der Violiniſt ſein, im Gefühl innerer Weihe erhebe er ſich von Stufe zu Stufe, höher und höher, bis zum höchſten b, bevor er ſich von hier, über Des Dur, auf das in dieſem Tone durchblickende Motiv herabſenkt (176. Takt).

Unter Erinnerungen an den kühnen Flug, zu denen ein wirkſamer Kontrapunkt (185. Takt) kommt; unter fortwährenden Anſpielungen auf das Motiv, nähert ſich die in der 1. Violinſtimme hervortretende Figur immer mehr dem Gehalt, ergießt ſich endlich der Mittelſatz in einem Zentripetalgang in das Motiv (254. Takt). In der vom hohen c herabgleitenden Skala von F Dur, eilen 3 Stimmen dem in derſelben Skala heraufkommenden Baß, zur Vereinigung im Motiv, entgegen. Eine triomphale Wiederkehr; ein ebenſo einfacher als tongeſättigter, ſtolz-kräftiger Effekt. Die 1. Violine ſtürzt dabei über das bereits im Baß erklungene (254. Takt) von der 2. Violine und dem Alt bereits folgſam begleitete Motiv, noch eine Oktave tiefer in die Skala hinab; eine Beethoven-Variante!

Man ſtößt im Verlaufe des Satzes auf einen in Des Dur modulirten Hauptbeſtandtheil deſſelben (279 Takte des untere Terz von f). Es iſt dies das zweite, dem Motiv mitgegebene, von einer punktirten halben Note, in Terzen und Sexten zwiſchen 2 Stimmen zur Zeit ausſtrahlende Thema, das anfangs (30. Takt) in F Dur aufgetreten war.

Digitized by Google

Der normalen Wiederholung des Gegenmotivs in der Tonika (307 und folg. Takte Altstimme) ist in der 1. Violine eine Triolenfigur hinzugekommen, welche bei aller Abwägung gegen den Gehalt, für eine Passage gelten mag, die den Satz vollends zu einem für den Violinisten dankbaren macht, die er aber im Geist des Quartettspiels, d. h. in einem von 4 Stimmen zum Ausdruck der musikalischen Idee gleichberechtigt geknüpften Bunde, nicht für sich allein geltend zu machen hat. Die Figur ist nur die Folie der Idee; sie giebt keineswegs die Idee auf, wie man das in sogenannten Soloquartetten findet, die eben deshalb gar keine Quartette, sondern nur von 3 Stimmen begleitete Violinsätze sind.

Den Schluß des Satzes bildet ein von der 1. Violine angeregtes, Triolengemetzel in allen Stimmen, dem der 1. Takt des Motivs zu Grunde liegt. Machen wir darauf aufmerksam wie frei und offen, Beethoven die vier auf einander folgenden Noten der Skala behandelt, wie so ganz anders eine gleiche Skala (f, g, a, b) in dem großen B Dur Trio (siehe op. 97) wo er einer so einfachen Notenfolge einen unnachahmlich mystischen Reiz zu verleihen weiß.

Nicht genug bewundert man in dem Gusse des Ganzen, mit welcher Meisterschaft die Geltendmachung der 1. Violine gegen die Geltendmachung der Idee abgewogen wurde. Das Quartett ist der Ausgangspunkt höherer, der alten Welt unbekannt gebliebener Organismen der Violine, kein konzertantes mit kleineren und größeren soli, die in den sogenannten konzertanten Quartetten Mozarts, die Reihe herummachen und

Digitized by Google

den Ausführenden mehr Unterhaltung als dem Geist Nahrung gewähren. Der die Pole: Idee und Produktion am gegebenen Instrumente verschmelzende, große Beethovensche Quartettstyl ist ein das Haydn-Mozartische Quartett hinter sich zurücklassender, neuer Begriff.

2. Satz (Allegretto vivace e sempre scherzando $^3/_8$ 313 Takte, ohne Repriſen). Eine der reizendſten muſikaliſchen Erfindungen. Charakter und Ausdruck laſſen den namenlos gebliebenen, nicht Scherzo benannten Satz, als eine kleine Ballade mit rein geiſtigen Beziehungen auf ſlaviſches Liederleben verſtehen, als ein nie da geweſenes, unnachahmbares Intermezzo (intermedium, intermède, mezzo, carathere). Der Beethoven-Phantaſus und eine frei behandelte Sonatenform hielten das Luft- und Lichtkind zur Taufe.

Wie nur pſychiſche Beziehungen auf ſlaviſches Leben im Allgemeinen, uns hier zu beſchäftigen haben, möge folgende Stelle aus den römiſchen Briefen von Inkorleff andeuten (aus dem Ruſſiſchen des St. Petersburger Sonntagblattes: der Sohn des Vaterlandes, 13. Januar 1857).

„Ich betrat den Platz des Monte cavallo. Nachts begegnet man hier nur der Kunſt und Natur, gleich zwei entkleideten Fechtern in der Arena. Das Licht des Mondes belebte die Gruppe der Dioskuren mit den koloſſaliſchen Pferden. Der ägyptiſche Obelisk warf einen langen Schatten über den hell erleuchteten Platz; am Springbrunnen ein zitternder, blaſſer Regenbogen, in dem Silberblau des fernen Horizontes, Façaden, Kuppeln, die Triumphſäule Trajans. In der feierlichen Stille

dieſer römiſchen Nacht, die nur durch das Rauſchen der Springbrunnen, fern und nah, unterbrochen wird, trifft plötzlich eine meiner Seele von Kindheit an bekannte, wehmüthig klagende Weiſe mein Ohr. Nein! ich täuſche mich nicht, ich unterſcheide die Worte eines vaterländiſchen Liedes. Die Stimme des unſichtbaren Sängers verwelkte in der Kälte des Nordens, aber dieſe abgebrochenen, wie im Raume verklingenden Laute benahmen mir den Athem, führen mich zurück in die heimiſche Steppe, berühren alle Wunden meines Herzens. Ich folge den Lauten und ſtehe bald noch verlaſſener da. Der Sänger und ſein Lied verſchwanden im Dunkel der römiſchen Nacht."

Nur Beziehungen auf ſlaviſches Seelenleben darf man in dem Beethovenſchen Inſtrumentalliedchen finden wollen. Wo Alles Poeſie, bleibt Jedem überlaſſen, den Rahmen herbeizuſchaffen.

Das Allegretto beginnt in einem Baß-solo auf einer funfzehnmal hinter einander gehörten Note. So fing noch nie ein Satz an! Wo das einſtimmige solo auf dem funfzehnten C im Violoncell ausruht, kommt die 2. Violine auf den Fußſpitzen herbei (pp. solo) und bringt eine abgeriſſene immer noch einſtimmige Phraſe von 4 Takten, welche, da wenigſtens hier die Töne wechſeln, bereits als Melodie verſtanden werden kann. Der Alt wiederholt dann auf as das Baßſolo auf b. Wie die 2. Violine dem Baß, ſo antwortet die 1. dem Alt, mit derſelben, nur nach As Dur verſetzten, abgeriſſenen Phraſe.

Die Satzbildung ſchwebt, wie man ſieht, noch am Fädchen der Einſtimmigkeit; zweiſtimmig wird ſie mit dem 17. Takt,

Digitized by Google

dreistimmig mit dem 18., vierstimmig mit dem 19. Alles in der Gliederung der anfänglichen einstimmigen Baß- und Alt-soli. Der mit dem 17. Takt eingetretene Es Dur-Akkord geht auf die Dominante des Haupttons, in dem eine wehmüthig klagende Melodie erklingt (23. und folg. Takte). Diese Melodie hat aber immer noch etwas Fragmentarisches in der Art, wie die bisherigen einstimmigen Antworten der Violinen auf die einstimmigen Baß- und Alt-soli ein Ritornell bildeten. Wir werden dieses anscheinlich erste Thema, das bereits ein zweites ist, richtiger verstehen, wenn wir das bisher verborgen gebliebene erste Thema kennen gelernt haben werden, wozu es noch eines Stücks Weges braucht, denn unser Tondichter giebt einmal zur Veränderung das erste Thema (Motiv) vollständig, allererst zum Schluß.

Das war der Musik noch nicht begegnet, die sich über die Abwechslung in ihrem Leben gefreut haben mag, während der Künstler denken mochte: „Das finden die Leute in keinem Generalbaßbuch!" was die Strafe aller Derer sein mag, die in Schulbüchern nach Beethoven suchen. *)

Wir waren in dem Allegretto bis an die Stelle gelangt, wo die einstimmigen soli mehrstimmig geworden waren (17. — 20. Takt) auch ein Thema zu unterscheiden war. Dieses hatte die Eigenthümlichkeit sich als eine Fortsetzung, nicht als

*) Wie Oulibischeff l. c. der einen isolirten Akkord in dem Allegretto, nach Regeln die gar keine Regeln mehr sind, für sich, nicht nach seiner Beziehung zur Haupttonart betrachtet.

Digitized by Google

einen Anfang zu geben. Dieser Umstand wird uns die scheinbar durcheinander geworfene Stellung der Integraltheile der Satzbildung (Motiv, Gegenmotiv, Mittelsatz) als Verkleidungen derselben erkennen lassen, worin in den Augen des Künstlers sein Scherzo bestanden haben mag.

Bekanntlich fand diese Gestaltung einmal die heftigste Opposition, weil man das Allegretto nach der Haydn-Mozart'schen Minuett tanzen lassen wollte. In Rußland hatte er folgende Schicksale. Als zu Anfang des Jahres 1812 im musikalischen Zirkel des Feldmarschalls Grafen Soltykoff in Moskau, der Satz zum ersten Male versucht wurde, ergriff Bernhard Romberg, der größte Violoncellist seiner Zeit, die von ihm gespielte Baßstimme und trat sie, als eine unwürdige Mystification, mit Füßen. Das Quartett wurde bei Seite gelegt. Als dasselbe einige Jahre später im Hause des Geheimraths Lwoff, Vaters des berühmten Violinspielers, in St. Petersburg ausgeführt wurde, wollte sich die Gesellschaft vor Lachen ausschütten, als der Baß sein Solo auf einer Note hören ließ. Das Quartett wurde wieder bei Seite gelegt. Das hat sich nun seitdem in Rußland und anderswo geändert. Man lacht nicht mehr über das Solo, man freut sich dabei auf eins der sinnigsten Phantasuskinder, welche die musikalische Literatur erzeugt hat. Jene Anspielung auf einen Anfang in einer Note, deren Gliederung in dem Stücke maaßgebend bleibt, hat nur vom Standpunkt des musikalischen Gewohnheitsrechtes etwas Räthselhaftes. In Beethoven muß man aber auf den Kern seiner Satzbildungen zurückgehen. Eine tief kritische und

Digitized by Google

ausgesprochene Ansicht Séroffs, die wir mittheilen, um darauf vorzubereiten, daß dieser russische Kritiker der Sache des Beethoven-Verständnisses mehr Nutzen bringen wird, als ihr Oulibischeff geschadet, bestehet darin, die soli auf einer Note, als die Vorausnahme des Basses des dem Allegretto zu Grunde liegenden Motivs zu erkennen, eines Basses, der, vereint mit dem Motiv, erst am Schluß des Satzes und dann mit um so viel mehr Wirkung auftritt, als man ihn bereits so lange fälschlich für das Motiv selbst halten müssen. Man findet in der That, bei näherer Betrachtung:

1) im 57. — 54. Takt vor Schluß, das anfängliche Violoncell-Solo auf einer Note, als Begleitung des Motivs,

2) im 54. — 50. Takt vor Schluß, das einstimmige anfängliche Solo der 2. Violine (in Antwort des anfänglichen Violoncell-Solos) als ein Glied des Motivs (Riturnell) unter alle 4 Stimmen vertheilt,

3) im 49. — 46. Takt vor Schluß, das anfängliche Alt-Solo auf einer Note (as) als Begleitung des in As Dur modulirten Motivs,

4) im 46. — 41. Takt vor Schluß, das einstimmige Solo der 1. Violine (in Antwort des anfänglichen Alt-Solo auf einer Note) als ein Glied des Motivs (Riturnell) unter alle 4 Stimmen vertheilt,

5) im 41. — 38. Takt vor Schluß, die Ausweichung nach Ces Dur der anfänglich zum Solo erhobenen Begleitungsfigur, als Begleitung des nach Ces Dur modulirten Motivs,

Digitized by Google

6) im 35. — 32. Takt vor Schluß, das anſcheinlich im 23. Takt zu Anfang ſelbſtſtändig aufgetretene Thema, als zweites Glied des allererſt gegen Schluß des Satzes (57. — 54. Takt vor Schluß: b volle Taktnote; d volle Taktnote; c, es, a, Achtel; b) mit Abwerfen aller Schleier, vollſtändig aus der Vermummung heraustretenden Motivs. —

Eine ähnliche Vorausnahme des Baſſes als Motiv, nennt Beethoven in op. 35: Introduzione col basso del thema und wendet ſie auf das Finale der Eroica an.

Das Allegretto hat eine phantaſtiſch modifizirte Sonatenform. Wir erkannten, daß gar kein Motiv, daß der iſolirte Baß eines auf die letzte verſparten Motivs, die Grundlage einer Satzbildung war, welche ein bloßes Glied des Motivs (Riturnell) ſcheinbar zum Motiv erwählt hatte. Das ſprechend ausdrucksvolle Gegenmotiv hingegen, liegt zu Tage. Wehmüthig klagt es in F Moll (Molltonart der Dominante ſtatt F Dur, 115 und folg. Takte) ſpäter in B Moll. Bemerken wir auch noch, daß das Motiv, das gegen Schluß mit der früher iſolirten Begleitungsfigur vereinigt und damit vollſtändig erſcheint, fragmentariſch bereits in Ges Dur (239—242 Takt) und in As Dur (253—256 Takt) erſchienen war.

Bei aller Zartheit fehlt es dem Allegretto nicht an einer gewiſſen Energie. Intereſſant iſt in dieſer Beziehung die Verwendung des techniſchen Apparats auf ſo luftig geſtaltete Elemente im Mittelſatze. Was hier von unerlaubten Härten gefabelt werden ſollen, beruht auf irrthümlicher Anwendung

Digitized by Google

nur relativ richtiger alter Regeln auf neue von dieſen nicht vorausgeſehenen Erſcheinungen, die man für erlaubt hinnehmen darf, wenn ſie Beethoven bietet.

3. Satz (Adagio molto e mesto $^2/_4$ F Moll, 133 Takte). Einer der figurirteſten und ausgeführteſten Mittelſätze langſamer Bewegung in dem von Beethoven in dieſer Periode mit immer größerer Vorliebe für das Adagio hervorgezogenen $^2/_4$ Takt. Der Ausdruck iſt eine ſo unendliche Trauer, daß ſie für keine perſönliche gelten kann. Das iſt kollektiver Kummer.

Das große Trauer-Adagio, das noch in ergreifenden Auflöſungen von Moll nach Dur, untröſtlich bleibt und bereits in Moll ſteht, modulirt das Gegenmotiv in die Molltonart der Dominante (C Moll). Ein der alten Welt unbekannt gebliebener Modulationsweg, der in dieſer tiefen Trauer die tiefſte verbreitet. Solche Beiſpiele ſind ſelten und immer beſonders bedeutſam (Largo der D Dur-Sonate op. 10, D Moll, Gegenmotiv A Moll). Das Adagio führt in einem figurirten, langen Notenſchweif der 1. Violine, in das auf einem ruſſiſchen Thema beruhende Finale und thut damit dem tragiſchen Effekt Abbruch. Sollte etwa die verloren gegangene konzertante Stellung der 1. Violine, ſo nachträglich geltend gemacht werden? — „Barren Goldes, edle Münzen aus fremden Ländern, ungefaßte Juwelen" liegen im Adagio zerſtreut umher, ohne für ſich zu rechter Geltung zu kommen, weil ſich die getrübte Stimmung (mesto) dem folgenden, ihr ganz aus dem Wege liegenden Satze, opfern will. Das Adagio hat nicht abgeſchloſſen mit ſeiner Trauer.

Digitized by Google

Lobe (Lehrb. der Muſ. Komp. Bd. 1, S. 373) ſagt: Alle Stimmen klagen und ſind betrübt, obgleich die 2. Violine und das Cello, in den zwei erſten Takten allein gehört, eine ſchwächere Analogie der Betrübniß ſein möchten. Aber die deutliche Deklamation der 1. Violine ſagt uns zugleich, was die anderen Inſtrumente empfinden, und keines widerſpricht ſondern bejaht, ſelbſt in deren ſchwächſten Figuren. Am meiſten verkündet daſſelbe Gefühl die Viola durchgängig, auch ſprechen deutlicher die 2. Violine und das Cello in dem 3. und 4. Takte, wie man leicht erkennen und fühlen wird, wenn man die Stimmen iſolirt ſpielt. Die Betrübniß iſt (zu Anfang) gleichſam in ihrer erſten, einfachſten Erſcheinungsweiſe ausgedrückt, alle Stimmen klagen: „ich bin betrübt.“ Es können aber in derſelben Gemüthsſtimmung mehre Nebenmerkmale ſich gleichzeitig regen und kund geben. Es kann ſich z. B. zu der einfachen Klage (84 Takt, 1. Violine) eine lebhafter wallende (derſelbe 84. Takt, 2. Violine) und zitternde Unruhe (derſelbe Takt, Viola) geſellen, das Herz kann gleichſam hörbar in bangen, unſicheren Schlägen dazu hineintönen (derſelbe Takt, Cello).

Eine, den in verſchiedenen Naturen, verſchiedenen Geſtaltungen eines und deſſelben Grundgefühls, Rechnung tragende Interpretation, möchten wir die polypſychiſche Behandlung polyphoner Inſtrumentaltexte nennen. Eine letzteren parallel laufende polypſychiſche Interpretation, würde aber, beſonders in den Werken der dritten Periode, welche durch ein ſolches polypſychiſches Element ganz eigentlich gekennzeichnet iſt, für

Digitized by Google

jedes Quartett, jede Sonate, eine Monographie in Anſpruch nehmen.

Wir haben es mit der Geſammtmaſſe des Beethovenſtoffes zu thun. Es wird aber eine Zeit kommen, und ſie ſcheint nicht entfernt zu ſein, wo man ſo viele Monographien beſitzen wird, als es Beethovenſche Inſtrumentaldichtungen giebt.

Eine Interpretation, die es in der Weiſe der obigen Andeutung durch *Lobe*, von der man wünſchen muß, daß ſie nicht ohne Folgen bliebe, der polyphonen Satzbildung gleich thäte, machte ſich im vierſtimmigen Satze ihr Geſchäft vierfach ſchwerer, erreichte aber damit vier- oder *vieltheiliges*, *einheitlich* zu verſtehen.

Das Finale (Allegro $^2/_4$ F Dur, 329 Takte, ohne die Repriſe) behandelt das Thema im Geiſte ſlaviſcher Kantilenen dieſer Art. Das luſtig angelaſſene Motiv verläuft zu einer Trillerkette in der 1. Violine, im Violoncell. Der erſte Theil wird wiederholt, es iſt dies die einzige Repriſe im ganzen Quartett. Das Finale zeigt eine, in allen Stimmen, beſonders in den Violinen (22. und folg. Takte) effektvolle, freie Erfindung. So in dem auf der Dominante gebrachten Gegenmotiv (45. Takt). Später erprobt das ruſſiſche Thema die ganze Gewalt techniſcher Durchführungen. So viel aber auch daran gerüttelt und geſchüttelt worden, es bleibt unverſehrt und triumphirt noch am Schluß in einem **Adagio ma non troppo** von 10 Takten im höchſten Regiſter der 1. Violine, worauf ein Preſto von 9 Takten ſchließt.

Das F Dur-Quartett iſt das, die Idee am entſchiedenſten

frei kämpfende, auf das man nach der Herrſchaft der alten Welt über den Begriff, ſtößt.

Das E Moll-Quartett.

Wer vermöchte den Komponiſten des ſtolzen F Dur-Quartetts in dem ſchwärmeriſchen E Moll-Quartett zu erkennen? — Die alte Welt hingegen war und blieb dieſelbe. Sie veränderte ihre Anzüge, den Menſchen zog ſie nicht aus. In jeder Kompoſition Mozarts iſt etwas von den früheren durchzublicken. Beethoven iſt ſo oft ein neuer Komponiſt als er ein neues Stück ſchreibt. Wie die Idee bei Beethoven immer eine neue, iſt es die Form. Deshalb hat es ſo viel Zeit gebraucht zum Verſtändniß ſeiner durch Einzelne; deshalb wird es noch Zeit brauchen zum Verſtändniß durch die Maſſen. Wo jemand jedesmal ein Anderer iſt, und nur unter dem allgemeinen Einfluß pſychiſcher Hauptrichtungen (Style) zu einer von dieſen neigt, den Ideen (dem Gehalt) nach, aber immer frei bleibt, da iſt er nothwendig ſchwerer zu verſtehen als Mozart, der in jeder Zeile Mozart bleibt und ſeine Wahrzeichen an der Stirne trägt wenn auch nicht an der Naſe, an der ihn Oulibiſcheff erkennen will.*)

---

*) Biographie de Mozart T. 3, p. 164. Mozart voulait faire une espèce de symphonie vocale (Sextett in Don Juan) accompagnée d'instruments; il voulait se produire, comme on dit, et de telle sorte, qu'au milieu des groupes crées par son imagination, on entrevêt clairement le profil du maestro, avec ce grand nez mozarien, si bien connu de tous ceux qui savent

Digitized by Google

1. Satz (Allegro $^6/_8$ 259 Takte). Verſchieden vom 1. Satz im F Dur-Quartett der keine Repriſe hat, finden wir hier zwei und einen Anhang, das einzige Beiſpiel im Quartett, ſiehe op. 70, Nr. 1). Der leichtere Stoff wurde durch Wiederholung ſpezifiſch ſchwerer, rundete ſich gewichtiger ab. Nach zwei kurz abgeriſſenen, die Tonart feſtſtellenden Akkorden und einer erwartungsvollen Taktpauſe, wiegt ſich das Motiv ein (E Moll, 2 Takte). Abermalige Taktpauſe. Dieſelbe thematiſche Figur unvorbereitet in F Dur. Abermalige Taktpauſe. Verſenkt dieſer gedankenſchwere Anfang nicht ſchon in Nachdenken?*) Mit dem 12. Takt kommt ein Melodieblick, dann

distinguer un ut d'avec un r é. Chacun devait se dire en écoutant: Oh! que c'est lui! lui! lui! personne que lui dans le monde.

*) Noch über ganze Taktpauſen hinweg will Oulibiſcheff S. 261. der Schmähſchrift, eine verbotene (?) Quintenfolge ſehen. Er ſagt von jenem ſcharf gezeichneten Anfange: Le passage de l'accord (?) mi-sol-si à l'unisson des trois fa, malgré la pause (!) qui les sépare, est une des sucessions les plus vides et les plus flasques qu'il soit possible de trouver dans le domaine des octaves défendues (!)

Bülow ſagt bei Gelegenheit von Oktaven und Quinten (Berliner Muſ. Z. 1857 Nr. 35): „daß man endlich aufhören ſollte das blödſinnige Epitheton der v e r b o t e n e n zu brauchen, das gelehrt thuende Ignoranten erfunden haben.“ Nicht um etwa das eingebildete Verbot zu beſchönigen, braucht Beethoven die Pauſen, ſondern wegen des Rhythmus von 4 zu 4 Takten. Aber nicht einmal n a c h einander folgende Noten (Melodie) hat Oulibiſcheff von a u f einander fallenden (Harmonie, Akkord) zu unterſcheiden verſtanden; er träumt noch in d e n Akkorden, auf welche Melodien (Figuren) z u r ü c k z u f ü h r e n ſind, von Verboten, die e r beſſer zu ſchätzen weiß als Beethoven! (Vergleiche op. 102, Nr. 1.)

Digitized by Google

ein wunderbares Gewebe nach den Hauptwerthen des thematiſchen Stoffes. Und wie zart angehaucht! überall der Frühling der Seele. Das Gegenmotiv (36. Takt) jenem erſten Geſangsblicke genähert, erſcheint normal in G Dur, im 2. Theil verjüngt in E Dur (ſtatt E Moll). Heftig drängen mit dem 58. Takt, Synkopenkonſtruktionen aus dem $^6/_8$ in den $^2/_4$ Takt. Die Ausführenden müſſen feſt im Rhythmus ſitzen, ſonſt werfen ſie um, ſtatt nur in ihren Entſchließungen zu wanken, wie es der Tondichter will. Der Mittelſatz iſt ſo recht das Herzſtück des Ganzen; reizend die Rückkehr in das Motiv. Das Allegro endet in einer Erinnerung an den Anfang im unisonus.

— — — So voll von Phantaſie
Iſt Liebe, daß nur ſie phantaſtiſch iſt.

2. Satz. (Molto Adagio $^4/_4$ E Dur, 157 Takte. Si tratta questo pezzo molto di sentimento — man behandle den Satz mit vielem Gefühl). Einer der hervorragendſten Mittelſätze langſamer Bewegung für Gefühlsdeklamation auf der Violine. Ohne konzertant zu ſein, beherrſcht die 1. Violine das Adagio durch den ihr zugewieſenen Gehalt. Der Ausdruck iſt getröſteter Schmerz. Hier murmeln Quellen ewiger Sühnen. In der Anwendung des höchſten Regiſters der Violine iſt der Satz die Schöpfung eines neuen Styls im Adagio. Das vor Allem innige, für die 1. Violine, ſo zu ſagen, perſönliche Stück gehört trotz des beträchtlichen Umfanges, der bei Beethoven, dem überflüſſige Noten unbekannt ſind, bedeutſam iſt, nicht in den höchſten Adagio-Begriff.

Digitized by Google

Das in reinſter Kunſtweihe empfangene Stück, iſt, will man eine landſchaftliche Vorſtellung gelten laſſen, ein Regenbogenadagio, etwas ſinnig Symboliſches, aber nicht über ſich hinaustretendes, wie das unendliche Beethovenſche Adagio (Bd. 2, S. 131—138, op. 97, 106, 125, 127, 132).

Die Stimmungen des Satzes indeß, reichen an die Wohnungen der Seligen. Die dem Gegenmotiv mitgegebene, punktirte Begleitungsfigur (16. Takt, 92. Takt) erinnert an eine ähnliche, das Adagio der 4. Symphonie charakteriſirende, das in ſeinem Minore, einen tiefer greifenden, einen dem unendlichen Beethovenſchen Adagio näher ſtehenden Gehalt, erreicht. Die Form iſt Sonatenſatz. Leiſe, kontemplativ (von der erſten Note herabſteigend, Bd. 2, S. 133) ſetzt das Motiv in Pfundnoten einen Fuß vor den andern (1.—8. Takt). Das Gegenmotiv (30. und folg. Takte, 109. und folg. Takte) erſcheint normal (Dominante und Tonika), Dankbar für den Violinſpieler iſt ein 3. epiſodiſches Thema, ſchwankende Triolengewinde, die unerwartet moduliren (48. Takt, ♭D Dur, 59. Takt, D Dur). Von der 1. Violine aufgeſtellt, wird das Thema von dieſer Stimme, als ihr Gut feſtgehalten, von den anderen, als ein ihnen zuſagendes solo begleitet. Nicht ſo tief gedacht wie das Adagio im F Dur-Quartett hat dieſes vor jenem voraus, ein abgeſchloſſenes Ganze zu ſein.

3. Satz (Allegro $^3/_4$ E Moll 142 Takte). Ein im Rhythmus weſentlich von der Minuett unterſchiedenes Intermezzo, eine neue Form unter der man ſich nicht weſentlich ein Scherzo vorzuſtellen braucht. Das zarte Gebilde bringt im

Digitized by Google

Maggiore ein als Kontrapunkt behandeltes ruſſiſches Thema. Der in ſlaviſchem Liedergeiſte erfundene Gehalt der erſten Theile will in dem dritten keine rechte Abrundung finden. Es bleibt der Wunſch nach einer zuſagenderen Spitze, nach vollſtändigerer Tonſättigung in der Melodie. Eine eigenthümliche Anwendung der Repriſen iſt, wenn, wie der Komponiſt im 3. Satze der C Moll Symphonie beabſichtigte (vergleiche die Menuett der 4. Symphonie), nach dem **Maggiore**, das Minore, dann noch einmal das **Maggiore** und wiederum das Minore wiederholt wird (: **da capo il minore ma senza replica e allora ancora una volta il Trio e dopo di nuovo da capo il minore senza replica** :). Vergleiche das Scherzo in op. 74.

4. Satz (Presto $^4/_4$ alla breve, C Moll, 413 Takte). Was ſoll man von dem Schlußſatz ſagen, wenn nicht, daß der Beethoven-Phantaſus ſich hier eine Fee nach Hauſe trägt? Man ſuchte vergebens in dem ganzen Quartettrepertoire nach einem ähnlichen Glanz- und Prachtſtücke! Schon die Behandlung der 4 Stimmen bringt hier einen tonalen Effekt zu Wege, wie er Haydn und Mozart unbekannt iſt und nur von befangenen Leuten, als ein dem Quartettſtyl widerſprechender Orcheſtereffekt verſchrien werden können. Man wird billig dem Quartett zugeſtehen, ſo viel zu ſein, als es zu ſein vermag. Dies und nichts Anderes erreicht der große Beethovenſche Quartettſtyl. Das große Beethovenſche Quartett iſt das potenzirte, ſeiner Freiheit und höheren Lebensfähigkeit bewußte Quartett, ein organiſcher Fortſchritt in's Unendliche.

Digitized by Google

Das berauſchende Motiv des Finale ſteht in C Dur, was in E Moll einen herrlichen Effekt macht. In 8 Eintritten bleibt das Motiv dieſer Tonalität getreu. An ſolche Ueberraſchungen hat uns Beethoven gewöhnt. Es iſt ſeine Terzmodulation (c untere Terz von e) vergleiche das Rondo im 4. Klavierkonzert op. 58. Das Gegenmotiv modulirt nicht in G Dur (welche Tonart bereits vom 1. Satze ausgebeutet worden war), ſondern in H Moll (66 Takte). Was ſoweit an Moll zu Anfang des Finales verloren gegangen war, wird hier nachgeholt. Das Preſto iſt einer der dankbarſten für eine Virtuoſengeige geſchriebenen Sätze. Konzertant kann man deshalb die Stimme nicht nennen; ſie herrſcht durch den ihr zugewieſenen Gehalt. Der lange Satz war einmal länger. Wir geben hierüber mit Erlaubniß des H. Sekundarius des Schuppanzighſchen Quartetts H. Holz, folgende uns von ihm mitgetheilte Notiz (Wien, Juli 1857). Die ſogenannten Raſoumowskiſchen Quartette komponirte Beethoven im Jahr 1805, ſie waren urſprünglich noch viel länger, als ſie uns jetzt bekannt ſind, vor Allem war das letzte Stück des E Moll Quartetts noch einmal ſo lang. Ich habe die in der Auction erſtandene Urſchrift dieſer Quartette im Jahr 1829 an Heinrich Beer (Bruder Meyerbeers) in Berlin verkauft. Intereſſant wäre es gewiß, die Quartette in ihrer erſten Ausführung zu hören.

Schuppanzigh hat in ſeinen Abonnements-Quartetten durch wiederholte Aufführungen viel zum Verſtändniß dieſer Werke gethan. In den letzten Tagen des Meiſters erzählte ich ihm

Digitized by Google

eines Tages, daß der in Wien angesehene Generalbaßlehrer Sechter, es unternommen habe, das thème russe im 3. Satze des E Moll Quartetts neu zu komponiren, weil in der Beethovenschen Harmoniefehler vorkommen. Beethoven eilte fast ängstlich, als wenn er wirklich etwas übersehen hätte (das Genie zweifelt immer weil er Genie — die Sechter zweifeln niemals) zu einem großen Koffer im Nebenzimmer und gab sich alle erdenkliche Mühe, die Partitur hervorzusuchen. Endlich kam sie ihm in die Hand, er suchte, suchte und guckte, dann brach er in ein tolles Lachen aus. Es stimmt ja Alles! sagte er, ja, ja; da stecken sie die Köpfe zusammen, weil sie's in keinem Generalbaßbuche gefunden haben! Man muß ihnen den Kirnberger zum Lernen, und den alten Sebastian Bach zum Schwitzen eingeben!

Das C Dur Quartett.

Wiederum ein neuer Komponist und nur dasselbe Kennzeichen unendlicher Phantasie.

Das 1. Quartett mit einem Vorspiel Introduzione, Andante con moto $^3/_4$ 29 Takte, ohne bestimmte Tonalität). Der 1. Akkord ist ein verminderter, rezitativartiger. Es ist Einem als werde hier fortgefahren, nicht angefangen. Und so ist es. In dem großen Werke, das Unendliche in endlichem Ausdrucke zu geben, wird fortgefahren.

Das Vorspiel ist eine Tonfolge ausgehaltener, über einem Gedankenabgrunde klaffender Akkorde. Nachdem der leise einsetzende Allegro vivace ($^4/_4$ C Dur, Reprise, 241 Takte) die

Tonalität festgesetzt hat, läßt die 1. Violine phantasieartig einen einstimmigen Gang hören, als spannende Vorbereitung auf das mit dem 14. Takt hereinbrechende, von Kraft und Gewalt strotzende Motiv. Die Satzbildung ist eine normal thematische Durchführung des als bloße Tonfigur gegebenen Motivs und Gegenmotivs. Letzteres (48 Takte) das wir als ein vorzugsweise kantilenenartiges Element verstanden, stürmt hier einmal ausnahmsweise in einer sich bäumenden Figur in den Satz, so daß Figur zu Figur kommt. Einstimmig aus Trillerketten sich entwickelnde Gänge in der 1. Violine, führen aus dem Mittelsatze zurück in die Strömung des Motivs. Das Konzertante liegt wiederum nicht in Passagen, sondern in der für die Vermittelung des Gehalts, der 1. Violine zugetheilten Rolle. Der Satz spannt mehr auf die folgenden als er für sich befriedigt. Dies ist ganz im Geiste einer Tondichtung die sich im Finale eine im Quartett nie gesehene Krone auf's Haupt setzt.

2. Satz (Andante con moto quasi Allegretto $^6/_8$ A Moll 3 Theile, 2 Reprisen, 203 Takte). Eine im Geiste slavischen Seelenlebens, mit schöpferischer Kraft empfangene Nänie. Schon die Instrumentation, ist in diesem Intermezzo, das keiner der gebräuchlichen Formen angehört, epochemachend. Eine unnachahmliche Grazie liegt in der durch das Stück gehenden Gesangsfigur (40. Takt C Dur), welche die höchsten Gipfel ersteigt, reizend in E Dur, in B Dur modulirt. Die Form ist ein gekürzter Sonatensatz. Erfindung, Ausdruck, Wirkung, sind neu entdeckte Inseln. Der Ausgangspunkt der

Digitized by Google

Idee scheint nur durch die Bestimmung des Quartetts für den Grafen Rasoumowski gegeben. Beethoven erfindet sich hier ein Rußland, wie er in den Nationalthemas der vorhergehenden Quartette ein Rußland überkommen hatte. Auf die Höhe idealer Gestaltung hebt der Tondichter mögliche Typen fremdländischen Geistes. Naturgemäßer versenkte sich kein Dichter in eine fremde Nationalität. Der Phönix dichterischer Begeisterung entsteigt hier der Asche eines nie da gewesenen Themas, das durch die Machtvollkommenheit des Genies Realität gewinnt das man für national hält, wie die Nadowesische Todtenklage von Schiller. Weiter kann künstlerische Täuschung nicht gehen.

Das von den 4 Saiteninstrumenten nicht zu trennende Bildchen, kann in keinem Arrangement zur Anschauung kommen, selbst nicht wenn ein solches die Hauptstimme (Violine und Violoncello) beibehielte. Ebenso wenig ist der Satz dem Orchester zu gewinnen. Das Balladenartige, die Innigkeit im Ausdruck, die Erscheinung in ihrer Persönlichkeit, stehen und fallen mit den Saiteninstrumenten, deren natürlicher Athem diese von allem Bekannten abweichende Schöpfung, in's Leben gerufen zu haben scheint. Im Beethovenschen Kosmos kann der Satz nur eine Kleinigkeit sein wollen, aber eine Kleinigkeit wie sie kein Beispiel hat. Man gehe die ganze musikalische Litteratur durch, man wird keinen Satz finden der sich von der Natur eines Komponisten, wie sie sich in seinen Werken im Allgemeinen ausspricht, von allen musikalischen Erfahrungen, so weit entfernte wie dieser ohne Namen gebliebene Satz, denn

Digitized by Google

die Ueberſchrift Andante con moto quasi Allegretto, iſt nur Tempobezeichnung. Man findet auch nichts Aehnliches in Beethoven. In fremdartigem und dennoch ſo unendlich feſſelnden Ausdrucke, kommt dem Satz das Allegretto des F Dur Quartetts op. 59, trotz deſſen ſcherzoartigen, hier nicht vertretenden Anſpielungen, am Nächſten. Die Intermezzo-Geſtaltungen der 3. Periode ſind die Kinder eines anderen Bodens, eines anderen Klimas der Phantaſie. In der Erfindung einer neuen Form im Mittelſatz langſamer Bewegung ſollte Beethoven hier gelingen einer Art Märchenduft einen Körper zu verleihen.

3. Satz (Minuetto grazioso, $^3/_4$ C Dur, Trio, F Dur). Eine momentane Rückkehr in die alte Minuettgattung bei erweiterter Ausbeutung des tonalen Effekts in dem hohen Regiſter der Violine. Eine Coda führt unmittelbar in das Finale (Allegro molto, $^4/_4$ alla breve, C Dur, 429 Takte). Ein im imitatoriſchen Styl glänzend geſchriebener Satz wie man keinen beſitzt; für den die Quartettfugen von Haydn und Mozart keinen Maaßſtab abgeben. Mat hat dem Finale vorwerfen wollen, ſymphoniſtiſch zu ſein, weil man Effekt mit Styl verwechſelte*). Man hat im Pariſer Konſervatoire jede

*) Oulibiſcheff Biographie de Mozart T. 1. p. 17. Un morceau qui se reconnaît de suite pour une composition à grand orchestre à laquelle il ne manque que l'orchestre précisement. Cela fait du bruit (!) je ne dirai pas comme quatre, mais comme huit tout au moins, et cela devrait en faire comme cinquante. De la symphonie toute pure du commencement jusqu'à la fin. Welch

Digitized by Google

Stimme zwanzigfach beſetzt, und das von 80 Bogen, wie man ſie da findet, ausgeführte Fugato, hat, in dieſer Geſtalt zumal, nach einem Orcheſter geklungen. Ein ſolches Kunſtſtück ſpricht für das Talent der Geiger, beweiſt nichts gegen den Quartettſtyl des Satzes, ſondern nur, daß derſelbe einer Anwendung größerer Tonfülle fähig iſt, weil ihm eben eine im Quartett beiſpiellos große innewohnt. Dieſe außergewöhnliche Tonſättigung allein, ſtellt das Finale als einen Fortſchritt in der Benutzung der Streichinſtrumente über das Haydn-Mozart'ſche Quartett, das ſo oft nur für eine Sonate gelten mag.

Man darf annehmen, daß Beethoven durch die Wahl einer dem ſtrengen Styl genäherten Form, der alten Welt gegenüber, den Beweis liefern wollen, daß man auch noch auf dem ihr ganz eigentlich zugehörigen Grund und Boden, ſtärkere Waffen zu führen im Stande ſei, als man in den Händen Haydn's und Mozart's geſehen hatte. Man denke nur an die, man möchte ſagen, entlaubten Haydn'ſchen Quartettfugen.

Das Finale iſt keine Fuge, eine geniale Miſchform des ſtrengen und freien Styls, ein Stück in dem imitatoriſcher

---

ein Vorwurf ſoll darin liegen, daß vier Spieler ſo viel als acht und mehre wirken? Der Quartettſtyl hat vierſtimmig zu ſein, d. h. jede Stimme zählt für ſich und zugleich als Begleitung anderer Stimmen, worin eben die Vierſtimmigkeit beſteht; wie viel Ton die 4 Stimmen ausgeben, dafür giebt es weder Maas noch Gewicht. Wer ein ſolches an die Tonfülle legt, ſchüttet das Kind mit dem Bade aus, weiß nicht was er will.

Digitized by Google

(kanoniſcher) Styl vorherrſcht. Durch die 1. Violine arpeggirte, ackordiſch begleitete, vom Thema unabhängige Figuren (47. und folg. Takte) gehören nicht in den ſtrengen Styl. Nicht ſymphoniſtiſch darf man andererſeits eine Satzbildung finden, in der auch nicht eine Orcheſterfigur, nicht eine Begleitung im Orcheſterſtyl ſichtbar wird, jede Stimme für ſich und im Ganzen wirkt, wie dies das Weſen des Quartettſtyls ausmacht.

Eine durch das Finale gehende Figur insbeſondere, iſt effektvoll. Sie beſteht darin, daß ein und dieſelbe Note hintereinander, dann die nächſtfolgende höhere, dann die anfängliche gehört wird (c c d c, a a h a, 9. Takt, Altſtimme) und ſo fort herunter, oder in höherer Lebensäußerung, in derſelben Folge hinauf (a a g a, h h a h, 38. Takt, 1. Violine). Dieſe in allen Stimmen ſteigenden und fallenden Tonſtrahlen glänzen wie Fontainen in der leuchtenden Scene eines Zaubergartens. Allmählig, in derſelben Sequenz (4 Achtel auf jeder Stufe) erhebt ſich ein Strahl nach dem andern, erreicht ſeinen Schwerpunkt und fällt von Stufe zu Stufe in ſein Becken zurück. Der letzte reicht in der 1. Violine vom tiefſten bis zum höchſten c, 36 Takte ununterbrochener Bogenführung, die den Violiniſten mehr in Anſpruch nimmt als die verzweifeltſte Konzertpaſſage und doch keine Paſſage, alles Inhalt, Leben, Idee! —

Hier ſiegt ein Held auf der Geige, hier ſiegen 4 Helden über eine ihrer würdige Aufgabe und ſelbſt die in der alten Welt noch ſo ungelenke Bratſche muß, Arm in Arm mit der 2. Violine, hinauf bis an das höchſte e, das die 1. Violine

Digitized by Google

allein überflügelt, um auf dem höchsten c ihren Jubel auszuströmen, während der Baß bis zum tiefsten c hinabsank und sich so die Pole der Entfernungen gegenüberstehen, worauf alle 4 Stimmen in einem unisonus von den erstiegenen Höhen herabrauschen und in vollgriffigen Akkorden schließen.

Man hat behauptet, Beethoven zeige in kontrapunktischen Formen nicht die flüssige Gewandtheit Mozarts. Leicht ist zwar die Arbeit Mozarts auch noch im strengen Styl, sie ist aber auch stereotyp dieselbe, tausendfältig bei Beethoven, bei dem selbst der Arbeitsstoff von der Idee beseelt ist. Und so im Finale des C Dur-Quartetts. Der unsterbliche Satz ist die Uebersiedelung des strengen Styls auf die Gebiete freier Ergießungen im Quartett.

Die Idee der Kunst ist eine unendliche. Die Kunst wird nie zum Indifferenzpunkt der Idee werden, aber nähern kann sich die Kunst der Idee. In dem erweiterten Fokus der durch Beethoven auf das Streichquartett angewandten Verstärkungen künstlerischer Sehkraft, bot sich der Welt ein neues, das alte so weit hinter sich lassende Bild, daß die alten Vorstellungen, die alten Sternkarten, nicht mehr auf die Idee paßten.

Die ganz aus der Art des alten Quartetts geschlagene, phantastische Erfindung; die erweiterte Verwendung der Saiteninstrumente; die Schöpfung neuer Formen in Mittelsätzen langsamer und rascher Bewegung, machen op. 59 zu einem Schwerpunkt der 2. Periode.

* * *

Digitized by Google

Op. 60. 4. Symphonie (B Dur), für 2 Violinen, Alt, Violoncello und Baß (2 Stimmen) eine Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagots, 2 Trompeten, Pauken. Dem Grafen Oppersdorf gewidmet. Haslinger (Wien), Partitur (Simrock, Lanner in Paris). Erſchien 1806 (A. M. Z., 1807, S. 400, eine 4. noch ganz unbekannte Symphonie wird in einer ſehr gewählten Geſellſchaft, welche zum Beſten des Verfaſſers ſehr anſehnliche Beiträge ſubſcribirt hat, aufgeführt werden).

Arrangirt für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel, für 2 Pianoforte zu 8 Händen, für 2 Pianoforte zu 4, für Pianoforte vierhändig von Mockwitz, Czerny, Watts für Pianoforte allein von Hummel, von Kalkbrenner.

A. M. Z., 1811, S. 62. Eine feierliche, herrliche Einleitung, ein feuriges, glanz- und kraftvolles Allegro, ein kunſtreich und ſehr anmuthig (!) durchgeführtes Andante (?) ein ganz originelles, wunderbar anziehendes Scherzando und ein ſeltſam gemiſchtes, aber wirkſames Finale. Im Ganzen heiter, verſtändlich und ſehr einnehmend; nähert ſich mehr den Symphonien 1 und 2, als 5 und 6.

Débats, 7. Mars, 1849. Le premier morceau est aussi beau que le second, le second est sublime; le troisième est aussi admirable que le quatrième, le quatrième entraîne, étonne et éblouit.

Damcke (aus dem Ruſſiſchen der St. Petersb Ztg., 12. April 1836). Die 4. Symphonie, in welcher die Fülle und Einheit der Einzelheiten die Kunſt eines Dirigenten in ihrem ganzen

Lichte herausstellt, war immer eine Veranlassung der größten Triumphe Mendelssohns als Kapellmeister. In Leipzig hatte man die Symphonie noch nie in der Vollkommenheit gehört, in der dieselbe unter seiner Leitung erschien. Introduktion, Adagio und Finale schienen neue Schöpfungen, weil man in ihnen eine Masse schöner Einzelheiten erkannte, die man früher gar nicht bemerkt hatte.

Der Standpunkt zur Beurtheilung der 4. Symphonie, welche Robert Schumann die „griechisch schlanke" nannte, sei uns die zur Symphonie (als Form) gewordene Musikidee selbst. — Objektiv angesehen, ist das edle Werk eine der vollendetsten Erscheinungen sämmtlicher Kunstgebiete, von den Meisterschöpfungen des griechischen Meißels, über alle Maler hinweg, bis zu dem Geistesmaler, der diese Welt von Ideen in's Leben rief. In Bezug auf die Form, auf die Erscheinung in der Totalität, ist das viel verkannte, sogar mit dem Haydn-Mozartischen Begriff von der Symphonie zusammengestellte, die alte Welt im Orchester weit überragende Werk, der höchste Ausdruck alles dessen, was innerhalb des Areals der alten Symphonie zu erreichen war. Das einheitliche Verhältniß der Theile zum Ganzen, ist das unterscheidende Merkmal der Symphonie von den späteren, in denen der Begriff der Symphonie weniger im Ganzen der Erscheinung, als in einzelnen Aeußerungen (Sätzen) triumphirt. Erinnern wir in der Eroica an den 1. Satz und das Scherzo; in der C Moll-Symphonie an den Donnerkeil des nicht vom 2. Allegro (Scherzo) zu trennenden Finale, des Kolossalsten

Digitized by Google

der Gattung; in der Paſtorale an den Sturm; in der A Dur-Symphonie an das Allegretto und Preſto (Scherzo); in der 8. an das Allegretto und Finale; in der 9. an den 1. Satz und das Adagio. So viele unerreicht gebliebene Errungenſchaften auch dieſe Sätze enthalten mögen, die Wirkungen dieſer Symphonien im Ganzen, werden durch dieſe Einzelwirkungen überragt. Anders in der 4. Symphonie, die in keinen ſolchen Flammenſäulen zum Himmel lodert, die im Ganzen der Erſcheinung iſt, was jene Leuchten der Gattung im Einzelnen ſind — das Unendliche in inſtrumentalem Ausdruck. In den Augen des nicht nach Wirkungen, ſondern nach Urſachen richtenden muſikaliſchen Verſtandes, mag ſomit die 4. Symphonie für die vollkommenſte Beethoven'ſche Symphonie gelten, ohne daß ſie deßhalb auch die ergreifendſte zu ſein braucht. Durch vollendete Schönheit der Form in plaſtiſcher Erſcheinung, durch den künſtleriſchen Schnitt des edlen Gefäßes, das den Gehalt bewahrt, wirkt ſie rein objektiv.

Was wäre glänzender als der 1. Satz, ſehnſuchtsvoller als das Adagio, berauſchend freudiger als dieſe Minuett einer neuen Form, kunſtgewürzter als das Luſtgetümmel im Finale! — Ueber den freundlichen Genien dieſer Theile ſchwebt eine Schickſalsmahnung gegen den Uebermuth des glücklichen Beſitzers, in der Introduktion. Im Ernſt will Freude geboren ſein, um ſich den Kunſtadel zu gewinnen, dieſe geadelte Freude des unentweihten Genius, macht hier Wohnung, nicht die an der Oberfläche des Lebensſtromes treibende Aufgeräumtheit jovialer Stimmungen. Kunſtbewußtſein (muſikaliſche Objektivi-

Digitized by Google

tät) ist die Seele der edlen Dichtung; Bewußtsein der Berechtigungen ihrer unermeßlichen Phantasie (musikalische Persönlichkeit) die Seele der späteren Symphonien, der Eroica, von den früheren (die beiden ersten kommen auf der Höhe der vierten nicht in Betracht). Weil sich die Phantasie in der 4. Symphonie der architektonischen Linie unterordnet, der phantastische Styl dem thematischen, hat man in einem wesentlich neuen Styl den Symphoniestyl der alten Welt erblicken wollen. In der 4. Symphonie ist Alles neue Erfindung und nur das Areal, die Räumlichkeit des Werkes, liegt zwischen der alten Welt und dem großen Beethoven'schen Symphoniestyl mitten inne. Der rondoartige Schlußsatz reicht nicht an die Proportionen der späteren Finale, der 1. Satz (Allegro vivace, $^4/_4$ alla breve) hat an einem konkret thematischen Styl genug. Einmal, im Mittelsatze, wo das Motiv in D Dur modulirt, erhebt sich in den Violoncells ein an's Herz greifender Gesang, den man für eine Episode zu nehmen geneigt ist, da sich aber zu demselben das Motiv in den Geigen erhält, so ist dieser Gesang ein zum Motiv selbst erfundenes Thema, keine vom Motiv unabhängige Episode.

Durch die nach dem Trio der Menuett ausgeschriebenen Reprise von Menuett und Trio nebst einem hieran geknüpften der Menuett entnommenen Anhange; durch die Emancipation in Synkopen der polyhymnischen Menuett, vom dreitheiligen Rhythmus, stellt dieser Satz einen der alten Welt unbekannten Begriff hin (vergleiche Bd. 2, S. 127). Wo das Adagio mit erschütternder Energie nach Moll geht, beschreitet

Digitized by Google

die Form das den Alten verschlossene Geisterreich, des unendlichen Beethoven'schen Adagio. Das Finale (Allegro ma non troppo, $^2/_4$) zeigt in den auf schlechte Takttheile niederfallenden Keulenschlägen, eine tausendfältige Mannigfaltigkeit in der Behandlung des an sich einfachen Stoffes.

Vor dem thematischen Style dieser Symphonie besteht die Haydn-Mozartische Symphonie ebenso wenig wie er vor dem phantastischen der Eroica bestand, der späteren symphonischen Organismen Beethovens zu geschweigen. Wir haben hier gleiche Wirkungen aus verschiedenen Ursachen. Das Werk ist der von Beethoven geführte Beweis, daß sein thematischer Styl für den Geist ebenso fruchtbar zu sein versteht, als sein phantastischer, im engeren Sinne des Wortes, denn es versteht sich von selbst, daß es weder einem Werke von der Bedeutung der 4. Symphonie, an Phantasie fehlen kann, noch dem von uns vorzugsweise phantastisch genannten Style der späteren Symphonie, an dem gerade durch Beethoven auf die höchste Spitze geführten thematischen Elemente musikalischer Satzbildung.

Beispiellos in der Instrumentallitteratur ist in Form wie Gehalt die Einleitung (Adagio $^4/_4$ alla breve 38 Takte). Ein Mikrokosmus wie er uns den Begriff der Introduktion zum Unterschiede vom Vorspiel abgab (op. 5, III. I., S. 71).

Ein unisonus schwebt über einem Abgrunde von Gedanken (1. und folg. Takte). Diese von Blasinstrumenten leise ausgehaltene, von den Saiteninstrumenten pizzicato abgehobene, geheimnißvoll über 4 Oktaven lagernde Note (b) läßt die

Digitized by Google

Tonart unbestimmt. Das war noch nicht erlebt worden. Von unbeschreiblicher Melancholie in der Flöte, scheinen die Saiteninstrumente, die Bässe zumal, vor diesem Einzelton, im pizzicato zurückzuschrecken. Daß es auf eine Molltonart abgesehen ist, sagen zu dem 5 Takte lang sehnsüchtig forttönenden b der Bläser, die Baß-Pfunduniſonen, auf welche Molltonart? bleibt ungewiß. In dieser nächtlichen Höhle gleiten Ungeheuer vorüber. Mit welchem Jubel der Tag auf der Dominante begrüßt wird (36. Takt), mit welcher Seligkeit sich Alles in den Lichtstrom des Allegro stürzt, das muß man erlebt haben, das beschreibt sich nicht; ein solches Allegro war nie da gewesen und schon in den Uniſonen auf halben Noten fängt eine andere Naturgeschichte an, erkennt man Elephantenfußstapfen wo man in der alten Welt Hühnerspur sah. Thürmt doch auch der Mittelsatz auf einem zuerst entfernt murmelnden, dann bis zum Sturm anschwellenden Paukenwirbel, einen nie gesehenen crescendo-Bau, der in das Motiv zurückführt, nachdem die Pauke 27 Takte brauchte um in diesen Donnerkeil auszuschlagen. Wo soll da Platz sein für Haydn und Mozart? — Alles ein reißender Strom beseligenden Gehalts, überall neu aufgestellte Gesichtspunkte für die Anwendung aller Mittel.

Oulibischeff applizirt dem Werk eine Interpretation, die für die kindlichste Haydn'sche Symphonie zu kindlich wäre.

Es heißt S. 188: On ne découvre pas, tout de suite, le rapport de l'introduction empreinte d'une gravité sublime, avec l'allegro dont le caractère paraît répondre (?) à la gaîté pétulante d'un adolescent, tempérée par

la coquetterie ingénue et la sensibilité déjà éclose d'une fillette du même âge.

So mag ſich Hofmarſchall von Kalb über Luiſe Miller exprimiren, Niemand Beethoven'ſche Symphonien beurtheilen.

Das Adagio vergleicht Oulibiſcheff dem Andante der Mozart'ſchen G Moll-Symphonie, dem unbedeutendſten Satze dieſes Werkes, das man nur relativ als Symphonie anſehen kann, und dem zwar auf breiter Grundlage beruhenden, immer noch etikettſteifen Adagio der C Dur-Symphonie mit der Fuge, welches Werk eben ſo wenig den Beethoven'ſchen Begriff der Symphonie entſpricht. S. 192: **Mozart et Beethoven ont l'air de se toucher dans ces productions éminentes de leur génie, sans pourtant s'y confondre. Tels on voit couler nos deux grands fleuves, le Wolga et l'Oka, après leur jonction, unis et toujours nettement reconnaissables à la couleur de leurs eaux.**

Unter der Wolga hat man natürlich Mozart zu verſtehen, Beethoven muß ſich an der Oka genügen laſſen. Man hat manchen Vergleich zwiſchen den Meiſtern verſucht, daß ſie eine Rolle in der Hydrographie Rußlands ſpielen ſollen, iſt neu. Das jedenfalls wäſſrige Bild, mag man ſeiner ganze Wahrheit nach in Niſchnei-Nowgorod verſtehen.

Oulibiſcheff macht der Symphonie zwei Ausſtellungen (S. 195). Die erſte beruht auf einem faktiſchen Irrthum, indem die Auflöſung der angeblich ſtecken gebliebenen Appoggiatur im 1. Theil des 1. Satzes (11. Takt) ſich in der Klarinett- und Altſtimme (13. Takt) findet; die zweite, ein dem Finale

Digitized by Google

vorgeworfener Kurulus zweier, angeblich verſchiedener Harmonien (44. und folgende Takte vor Schluß) auf einem unverzeihlichen harmoniſchen Irrthum, in dem ein und derſelbe Akkord, hier nur anders als bei Haydn und Mozart *geſtellt* iſt. Und mit falſchen oder elementar zu löſenden Notenbeiſpielen, glaubt Oulibiſcheff einem Beethoven auf den Leib rücken zu können! — Die Texte Beethovens reſtituiren ſich ſelbſt in integrum; gegen die Fälſchung eines *unſerer* Texte durch Oulibiſcheff, zum Zweck der Verſpottung Beethovens, ſehen wir uns veranlaßt, zu proteſtiren. Von dem in der Tonika auf die Dominante eintretenden Horn im 1. Satze der Eroica, hatten wir in Beethoven et ses trois styles T. 1, p. 105 (p. 78 des Belgiſchen Nachdrucks) geſagt:

L'intention de l'entrée du cor jugée prématurée par l'ouïe est marquée au coin du gènie. C'est quelque lointain écho du motif de l'Allegro qui vient flotter là, éperdu, *in gurgite vasto*. Ces choses sont le sourire de la chimère *du poète*, sourire déplacé sur toute autre bouche et dont il est absurde d'éxiger qu'il doive se laisser conserver dans de l'esprit de vin, dans un bocal à l'usage des conservatoires.

Dieſen Text verfälſcht Oulibiſcheff (S. 185) indem er hinter dem Wort chimère, die Worte *du poète*, wegläßt, ſo daß die Bedeutung des unberechtigt Eingebildeten, des Albernen für Beethoven nachbleibt (!). Mit chimère bezeichnet hierauf Oulibiſcheff *alle* Stellen in Beethoven, deren Fehler darin beſteht, ihm mißfallen zu haben oder ihm unverſtändlich

Digitized by Google

geblieben zu ſein. Er verfährt dabei ſyſtematiſch. Ihm iſt das Wort chimère ein techniſcher Ausdruck der Brandmarkung aller Intentionen des Genies, die dem großen Haufen entgehen, und er braucht dasſelbe wie den Refrain eines couplet im Vaudevilleſtyl, als Parodie muſikaliſcher Kritik. La symphonie en si bé mol (heißt es S. 194) qui fait pendant (?) à celle en ré, ne se distingue de la production de première manière, que parce que la chimère y a opposé sa griffe. On va voir que la chimère a grandi dans l'intervalle de deux ans qui sépare la symphonie héroique de la quatrième. Folgen die Notenbeiſpiele, von denen das eine falſch ausgeſchrieben, das andere der einfache Terz-Decimen-Akkord auf dem Grundton der Dominante (f) des Haupttons (b) iſt, von welchem letzteren Oulibiſcheff ſagt: je ne dirai plus un sourire mais une affreuse grimace de la chimère.

Es mag hingehen, ſchreibt man einmal Franzöſiſch in ſcherzhaften Worten, ernſte Zwecke zu verfolgen, mit ſcherzhaften Worten zu ſcherzhaften Zwecken bei ernſter Veranlaſſung, iſt man nur ein Spaßmacher, von dem man, hat er das Alter und damit die Bedeutung des Herrn Oulibiſcheff, bedauert, in ſeinen Erwartungen getäuſcht worden zu ſein.

Hiermit wollen wir uns gegen die um den Preis einer Fälſchung von Oulibiſcheff erreichte Verunſtaltung eines, von uns zum Verſtändniß Beethovens, von ihm zu deſſen Verſpottung, gebrauchten Ausdrucks, verwahrt haben. Nach dieſem Pröbchen von Delikateſſe in Wahl ſeiner Mittel zum Zwecke,

Digitized by Google

mag man die Aufrichtigkeit des Parodiſten beurtheilen, ſein, Zweck richtet ſich ſelbſt. —

* * *

Konzert für die Violine mit Begleitung des Orcheſters, Op. 61.
D Dur, ſeinem Freunde Breuning (Stephan von) gewidmet (ſiehe Ries S. 94, S. 132). (Haslinger) Partitur (Dunſt). Von Beethoven zu einem Pianofort-Konzert mit Begleitung des Orcheſters eingerichtet mit Dedikation an Frau von Breuning, irrthümlich das 6. Klavierkonzert genannt. Für Pianoforte allein, vierhändig von Gleichauf, von Lickl (mit Kadenzen). Für den Violinſpieler Klement komponirt 1807. A. M. Z. 1807, S. 235. Den Verehrern Beethovenſcher Muſe dürfte die Nachricht intereſſant ſein, daß er ein Violinkonzert komponirt hat, welches der hieſige (Wiener) beliebte Violinſpieler Klement mit ſeiner gewöhnlichen Eleganz und Zierlichkeit vortrug.

Ein wenig gekanntes Werk bei dem nicht an die melodiſche Oberflächlichkeit, an die Paſſagenſtelzen und Schwierigkeitstouren von Konzerten unſerer Tage zu denken iſt, ſondern an eine Tondichtung, in der das Konzertinſtrument eine, die Begleitung die andere Rolle in Vermittelung eines vollwichtigen Gehalts übernimmt.

Der erſte, in Länge einem Symphonieſatz gleichkommende Satz (Allegro ma non troppo $^4/_4$ D Dur, 537 Takte) hat große Sonatenform. Die Wechſel von Tonika und Dominante im Gegenmotiv (43., 146. Takt), Motiv und in den Solomotiven der prinzipalen Violine ermüden keineswegs.

Digitized by Google

Der Symphoniestyl des Ganzen ist der an genialen Orchestereffekten und unerwarteten Modulationen große dieser Periode. In der Geschichte des Violinkonzerts nimmt op. 61 als Benutzung von Soloinstrument und Orchester für die musikalische Idee den ersten Platz ein. Eigentliche Passagen kommen in op. 61 gar nicht vor, wohl aber in der Solostimme hervortretende Figuren, die sich zur Idee wie Theile zum Ganzen verhalten und eine Virtuosität erfordern, deren Ziel es ist, einen Gehalt, nicht mechanische Fertigkeiten geltend zu machen. In unseren Tagen haben insbesondere Vieuxtemps und Alard die schwierige Aufgabe gelöst, welche noch die Anforderung von tüchtigen Kadenzen an den Virtuosen stellt. Daß sich da der Haufe der Violinspieler nicht an das Werk wagt, ist eben so erklärlich als bedauerlich, weil die edle Tondichtung, das Schicksal aller Konzerte, dadurch immer mehr vergessen wird. Wir entnehmen unserem ersten Versuche in der Kritik aus dem Tagebuche eines Livländers (Wien bei Gerold, 1850) Folgendes:

Der Violinspieler ist hier nur der primus inter pares, nicht der eitle Seiltänzergeck, zu dessen akrobatischen Unschicklichkeiten das Orchester in tiefster Erniedrigung emporblickt. Das Konzert beginnt mit einem Pauken-Solo, das ein geisterhaftes D auf jeden Takttheil (4/4) hören läßt, als solle damit gesagt sein, daß im Orchester Niemand der Letzte ist. Der 2. Takt bringt den schwellenden Chor der Bläser, der, von den leisen Schlägen der Pauke unterbrochen, ein still zurückgehaltenes Triumphgefühl ausströmt. Mit dem 10. Takte begegnen wir dem unversöhnlichen Erdgeiste, der den Meister

Digitized by Google

im Leben bekämpfte; die Geigen röcheln **Dis**, welcher Ton schauerlich in D Dur dissonirt. Dieser Unisonus ist die höhere Potenz des anfänglichen Paukensolo, eine Fortschreitung desselben um einen halben Ton, der wie ein Abgrund gähnt und das Ungeheuere erwarten läßt. Aber nur die Dominante reißt alle Stimmen fort in die breite Strömung des Orchesters in der Tonika. Der Satz ist die Verherrlichung des Gesammtbegriffs der Kunst, nicht die Verehrung des goldenen Kalbes im Virtuosen. Wo man den Eintritt der Solostimme erwartet, wird es dem Meister erst recht wohl auf den Wellen des Orchesters. Ein neuer Zug Bläser; in den Tiefen kämpfende Bässe in Moll; von einer kräftigen Harmonie unterstützt, zittert das früher für sich allein dissonirende **Dis** aus dem Abgrund herauf; eine majestätische Figur wälzt sich wie die Brandung des Meeres über das Ohr. Wir stehen vor dem 1. Solo. Alles folgende ist nur Leben in die Breite der exponirten Grundgedanken und noch in den Trillerketten der Violine flimmern die Bilder der ursprünglichen Paukentöne.

Der 2. Satz (Larghetto $^4/_4$ G Dur) ist die Apotheose beglückenden Liebesgefühls im Rahmen der Romanze. Die ersten 10 Takte tutti sind so unnachahmlich schön, daß man kaum begreift, wie noch etwas folgen könne. Das Solo ist auch nur das Detail jener Schilderung. Das 2. Solo bringt zwar einen neuen Gedanken, er erscheint indeß unzertrennlich vom ersten, berührt auf die unerwartetste Weise entlegene Tonarten und wird bei der Wiederholung zum Muster der edelsten Ausschmückungen. Die Hörnerklänge, welche das erste Solo

Digitized by Google

herausforderten, ſchließen das letzte, das auf einer Kadenz (vergleiche op. 56, op. 58, op. 73) in das Rondo führt. Das Motiv des Rondo ſteht der Würde des Ganzen wenig an. Man erzählt in Wien, daß der Violinſpieler Klement, für den Beethoven das Konzert ſchrieb, ihm dieſes Thema aufgedrungen habe, damit doch etwas darin von dem Virtuoſen ſelbſt wäre. Es iſt indeß unwahrſcheinlich, daß Beethoven bei der Wichtigkeit die dieſe mit Liebe gepflegte Kompoſition in ſeinen Augen haben mußte, bei der hohen Idee, die er von ſeinen Arbeiten überhaupt hatte und haben durfte, den Papierſchnitzel eines Anderen aufnehmen wollen. Von Klement gedrängt, wie er von Bridgetown gedrängt worden war (ſiehe op. 47) wird er dem Dinge auf dem erſten beſten Gedanken ein Ende gemacht haben. Der Fluch aller Gelegenheitsſtücke. In den tutti erkennt jeder unbefangene Blick die Löwenſpur. Zu den luſtigen Trillern der Soloſtimme laſſen die Hörner waldduftende Klänge hören. In dem langen Triller auf E, in den Eintritten des Orcheſters auf den Triller, in der unerwarteten Modulation nach As Dur zeigt Beethoven was auch aus einem trivialen Thema unter ſeinen Händen wird.

Im Jahre 1837 zuerſt in Paris gehört, wurde op. 61 ſeitdem öfter von Alard im Konſervatoire geſpielt. **Débats 5 fevrier 1847 C'est merveilleux de richesse mélodique, d'imprévu dans l'harmonie, de grandeur dans la forme, contenue dans l'instrumentation. Le 1e morceau et l'andante surtout sont d'une incomparable beauté. Mais le rondo a pour thème une de ces phrases un peu lourdes**

Digitized by Google

dans leur jovialité agreste, dont tout l'art de la mise en oeuvre ne déguise qu'à peine le défaut d'élévation (Berlioz).

Siehe eine interessante Würdigung der Mozartischen Violinkonzerte bei Jahn, Bd. 1, S. 603.

* * *

Ouverture zur Tragödie Coriolan, dem Verfasser der Tra- Op. 62.
gödie, Hof-Sekretair von Collin gewidmet (Haslinger) Partitur (Simrock) für Pianoforte, 12 Arrangements, vierhändig 10 (das beste von Watts, das Beethovens Beifall hatte), ein bemerkenswerthes Arrangement für Bravourspiel ist das von Adolph Henselt (Stellkowski, St. Petersburg) für 2 Pianoforte von Czerny, für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Schmidt.

In Ermangelung der A. M. Z., welche die Ouverture nicht bespricht, aber wohl ein vierhändiges Arrangement derselben von F. Stein anzeigt (Intelligenzblatt, März 1811) finden wir bei Reichardt eine annähernde chronologische Bestimmung. (Vertraute Briefe auf einer Reise nach Wien von J. F. Reichardt, Amsterdam 1810, 2 Bände selten). Wien, November 1808. Eine sehr interessante Bekanntschaft habe ich an dem Dichter Collin gemacht, Hof-Sekretair in der Hofkriegskanzelei (auch durch seine patriotischen Lieder Oesterreichischer Wehrmänner bekannt, von denen Reichardt mehre giebt). Der edle Dichter des Regulus und Coriolan, ein kräftiger Mann von Geist und Gefühl, empfing mich mit der ganzen Oesterreichischen Treuherzigkeit. Er las mir ein schönes kräftiges Operngedicht, Bradamante nach dem Ariost und trug es mir zur Komposition an. Collin hatte dasselbe früher auch

Digitized by Google

ſchon dem braven Beethoven zugedacht, dieſer konnte ſich aber darüber nicht mit der Direktion verſtändigen.

Von wiederholten Ausführungen der Ouverture, aus denen man ſchließen darf, daß letztere noch neu war, ſagt Reichardt, Dezember 1808. Zum Schluß Beethovens herkuliſche Ouverture zum Coriolan. Mir kam dabei die Bemerkung, daß Beethoven ſich ſelbſt noch beſſer darin dargeſtellt, als ſeinen Helden. Dezember 1808. In einem Liebhaberkonzert ſang ein feiner Italiäner eine allerliebſte marſchmäßige Melodie. Das paßte ganz für's Zimmer und für die Geſellſchaft, die entzückt war, es aber gar nicht zu fühlen ſchien, daß der ganze angenehme Eindruck durch Beethoven's übermächtige gigantiſche Ouverture zu Collin's Coriolan, wieder zerſtört wurde. Es freute mich ſehr, den braven Beethoven ſelbſt da und ſehr fetirt zu ſehen, um ſo mehr, da er die unſelige hypochondriſche Grille (?) in Kopf und Herzen hat, daß ihn hier Alles verfolge und verachte. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finſter und leidend erblicke, wiewohl ich auch wieder überzeugt bin, daß ſeine beſten, originellſten Werke nur in ſolcher eigenſinnigen, tief mißmüthigen Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menſchen, die ſich ſeiner Werke zu erfreuen im Stande ſind, ſollten dies nie aus den Augen laſſen. Dann erſt wären ſie ſeine wahren Verehrer.

Die Tragödie in 5 Akten, Berlin 1804, ohne Angabe des Verlags, 120 Oktavſeiten, wird von der für ſie geſchriebenen Ouverture überlebt. Von dem Shakeſpearſchen Stück

Digitized by Google

gleichen Namens unterscheidet sie sich dadurch, daß der Held selbst seinem Leben ein Ende macht. Die Kritik hat anzunehmen, daß den Komponisten der Gegenstand inspirirte, wie er ihm aus seinem Lieblingsschriftsteller Plutarch, bekannt war, nicht das Wiener Bühnenstück ohne einen Funken von Genie, wenn auch nicht ohne Uebung in Theaterfaktur. Das Seelenleben eines Kunstwerks, von der Bedeutung der Coriolan-Ouverture, ist immer von äußerlichen Veranlassungen zu unterscheiden.

In der antik-heroischen Idee, in dem einheitlichen Guß der instrumentalen Verkörperung derselben, in ihrer von dem Selbstgefühl stiller Seelengröße erfüllten, prägnanten Kürze, tritt die Coriolan-Ouverture ehrfurchtgebietend an den denkenden Menschen.

Den Genius griechisch-römischen Alterthums verherrlicht der Tondichter in dem Helden. Den Genius Roms sehen wir in der Kantilene (Gegenmotiv 51. Takt) den Fuß auf die Erdkugel setzen. Dreimal zieht er über die Scene. Nicht der dem Fatum erliegende Held, der Genius triumphirt. Man hat in der Kantilene, die an den Heldensohn gerichtete Bitte der Mutter erkennen wollen. Daß der Dichter eine höhere, eine psychische Bedeutung mit der Seele seines Gedichts verband, folgt in unseren Augen daraus, daß das Gegenmotiv nach dem Einzelruf des Horns auf g (während 2 Takte), zum dritten Male gehört wird, damit aber, am Schlusse der Ouverture, die ganze Idee, nicht nur einen Theil des der Idee zu Grunde gelegten historischen Verlaufs, beherrscht.

Digitized by Google

Der Heldenmutter wäre damit zu starke Rechnung getragen, weil der Dichter nicht annehmen darf, daß der Held nicht auch sich selbst besiegt hätte.

Der Genius der griechisch-römischen Welt hingegen, wie er die Seele aller Begebenheiten in dieser ausmacht; wie er noch nach zwei Jahrtausenden in der alt-klassischen, der Geisteskultur unserer Tage, zu Grunde liegenden Literatur, triumphirt, dieser den Ideen Beethoven's verwandte Genius, ist das Leben der Ouverture.

Nach einem aller Dichtung innewohnenden Gesetze, steht das Allgemeine (Objective) über dem Besonderen (Subjectiven). Der Moment des allgemeinen Ausdrucks der antiken Welt ist die Kantilene (Gegenmotiv) dem zumal durch die Wiederholung am Schluß, die Stellung und Bedeutung des Chors in der antiken Tragödie gegeben wird. Alles was der Dichter für die historische Darstellung des Gegenstandes in seiner Idee that, ist das Besondere, ist außerhalb des Gegenmotivs zu suchen, welches allein das dichterische, ideale Moment, den Genius mit einem Wort bezeichnet, wie er am Ende des Gedichts noch einmal über das Ganze dahinschwebt.

Der historischen Ueberlieferung ist die Mutter das Hauptmoment; die instrumentale Dichtung vertritt in unseren Augen dasselbe durch das zweite Hauptthema, durch die in den Violoncells hin- und herfluthende Figur, flehentlich leidenschaftlichen Ausdrucks, die einer handelnden Person gewiß besser ansteht als jene durch die Säle der Geschichte, als Blüthenstaub des Geistes, vom Genius uns zugetragene Kantilene.

Digitized by Google

Die Ouverture (Allegro con brio $^4/_4$ C Moll, 313 Takte, 13 Takte Pauſen, die eine große Rolle ſpielen) beginnt auf einem unisonus, der die Tonart unbeſtimmt läßt (vergleiche den Anfang der 4. Symphonie der Egmont-Ouverture, der Ouverture in C Dur zur Oper Beethoven's).

Der 2 Takte lang ausgehaltene Pfundunisonus c, zerſchellt auf dem F Moll-Akkord (Unter-Dominante) vor einer Taktpauſe, dann, zweimal wiederholt, auf Diſſonanzen, immer vor ganzen Taktpauſen; in zwei, auf 2 Takte vertheilten abgeriſſenen Akkorden, haben wir hierauf die Tonika und Dominante (13., 14. Takt). Dieſe erſten 14 Takte ſind das Portal in cyklopiſchem Styl, das an die ſtürmiſche Tonfigur (Motiv) führt, welche mit dem 15. Takt einſetzt und ſo mächtig fortdrängt, daß man ſie noch in der Taktpauſe (21. Takt) zu hören glaubt, vor der auch ſie einen Augenblick zuſammenbrechen müſſen. Nach einem Gewebe mächtig erregter, ſynkopirter Rhythmen, wirft ſich der Dichter, ein verzückter Rhapſode, auf die Septimenharmonie von es. Auf dieſen, den Rückungen im Rhythmus in den Arm fallenden Schlag, ſchwebt das Gegenmotiv, der Genius in luftiger Melodiehöhe über unſeren Häuptern (Es Dur 51. Takt, F Moll 63. Takt, G Moll 71. Takt). Mit dem 77. Takt ſchürzen die ſynkopirten Rhythmen den Knoten des Schickſals. Welche bedeutungsvolle Ahnungen in den Hörnerſtößen! Schickſalsmächte, dem zum Gipfel geſteigerten menſchlichen Hochmuthe gegenüber. Ihnen entgegen klagt das zweite Hauptthema, in dem wir die Vorſtellungen der römiſchen Mutter erkannten. Dieſer Seelen-

Digitized by Google

ſturm kämpfender Gefühle geht unter dem Wogen der Violoncells, durch einen weiten Modulationskreis, bildet den auf einem neuen Thema in modulatoriſcher Durchführung, nicht in thematiſcher eines bereits exponirten, beruhenden Mittelſatz (101—150 Takt). Weder das Motiv noch das Gegenmotiv konnten ſich zu einer rechten thematiſchen Verarbeitung eignen, nur in ihrer großartigen Einfachheit konnten ſie wirken. Daß der Mittelſatz ein neues Thema, einen Deus ex machina einführt, unterſtützt unſere Anſicht, die Heldenmutter in dieſem Thema vertreten zu ſehen, denn die Mutter iſt wie der Mittelſatz nur eine Scene des Schauſpiels, nicht dieſes ſelbſt.

Der Ausgang des Mittelſatzes führt auf den nach f verſetzten unisonus des Anfangs. Ein entſchiedenes Nein des Schickſals dem der Held unterliegen muß, das auch der Genius nicht zu beugen vermag. Das Motiv (jetzt in F Moll) die demſelben Anfangs gefolgten Schläge auf ſchlechte Takttheile, führen abermals an das Gegenmotiv (C Dur, 177. Takt, die Modulationen D Moll, 189. Takt, E Moll 197. Takt ſind die den früheren entſprechenden).

Daß die Opferungsfreudigkeit des Römers in dem Helden ſiegen werde, unterliegt, nachdem der Genius in der Durtonart der Haupttonalität ſich vernehmen laſſen, keinem Zweifel.

Die Wiederholung der ſynkopirten Rhythmen (205. Takt) der Hörnerſtöße (219. Takt) des Deus ex machina in der Mutter (229. Takt) erfolgen in der Quarte der dieſen Momenten vor dem Mittelſatze (ſo zu ſagen im erſten Theile) enſprechenden Tonalitäten (G Moll, F Moll, E Moll früher

Digitized by Google

D Moll, C Moll, G Moll). Das hier von 49 auf 11 Takte gekürzte Moment der Mutter, endigt in zwei Schlägen, von denen der zweite (des, Viertel) den weichen Takttheil trifft. Die hierauf folgende, gewiſſermaßen der Antwort Zeit laſſende Taktpauſe, macht die Stelle zu einer Frage an den Genius. Hörnerſtoß im Orakel. Dieſer nach g verſetzte unisonus von 2 Takten des Anfangs (241. und 242. Takt) zerſchellt nicht mehr auf einem Akkordbruch, er wird beruhigend in das bereits in C Dur gehörte Gegenmotiv aufgelöſt.

Die Antwort des Genius hat nicht auf ſich warten laſſen. Daß der Genius das letzte Wort hat, beweiſt, daß nur er über die Wirren der Welt triumphirt, deren Geſammtausdruck zu verherrlichen, er beſtimmt iſt.

Der Schluß der Ouverture iſt die Verſenkung in den Anfang.

Im Sterben waren die Römer Meiſter. Keine Ouverture ſtirbt wie dieſe! — In Uniſonen, in zunehmenden Werthen (Achtel-, Viertel-triolen, Viertel-, endlich ganze Noten) kommt das Motiv zu ſterben, ſteigt die Idee hinab, zu den großen Todten der Geſchichte. Das Motiv (in den Bäſſen) der durch den Satz gehende zweitaktige Uniſonus (in den Oberſtimmen) hier am Schluſſe ihrer Laufbahn, geben ſie ſich die Hand (19. Takt vor Schluß, die verlängerteſte Anſpielung auf das Motiv iſt d, ganze Note, as, ganze Note).

So erliſcht die Coriolan-Ouverture, die ſo ſtürmiſch anfing. Das Wort Urbs im römiſchen, weltherrſchenden Sinne gäbe eine würdige Ueberſchrift.

* * *

Digitized by Google

Große Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 63.
Arrangement des Quintetts für Streichquintett op. 4 (Artaria, Wien), ob von Beethoven, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt, iſt nach der Nachricht bei Ries (ſiehe op. 64) zu bezweifeln.

* * *

Große Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 64.
Arrangement des Trios für Streichinſtrumente op. 3, ob von Beethoven, wie der thematiſche Katalog von Breitkopf angiebt, iſt nach Ries (S. 93), der die Beethoven'ſchen Arrangements auf 4 beſchränkt, zweifelhaft. Es giebt deren indeß 8 (ſiehe die Katalog-Tafel).

* * *

Die Kataloge von Whiſtling, Artaria, der thematiſche von Op. 65.
Breitkopf, geben dieſe opus-Zahl der unter op. 48 angeführten Scene und Arie (Ah! perfido). Die Originalausgabe des Klavierauszugs der Scene und Arie trägt die opus-Zahl 48. Man thut daher beſſer auch dem Original dieſelbe zu geben und die opus-Zahl 65 ausfallen zu laſſen.

* * *

Zwölf Variationen für Pianoforte und Violoncello (oder Op. 66.
Violine über: Ein Mädchen oder Weibchen aus der Zauberflöte, F Dur (vergleiche Nr. 6, 2. Abtheilung des Katalogs). Komponirt im Jahr 1799. Artaria (Wien), 6 Ausgaben.

Digitized by Google

(In der Pariſer, von Brandus, iſt das Thema bezeichnet: la vie est un voyage, de la flûte magique). Für Pianoforte vierhändig bei Cranz.

Bietet kein Intereſſe. A. M. Z., 1799, S. 366.

* * *

Fünfte Symphonie für 2 Violinen, Alt, Violoncello und Baß (2 Stimmen), 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotts, Pauken, Kontrefagott, 3 Poſaunen, kleine Flöte. (C Moll). Dem regierenden Fürſten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz und dem Grafen Andreas Raſoumowski (ſiehe op. 59) gewidmet. Erſchienen im Jahre 1809, zum erſten Male ausgeführt, am 22. Dezember 1808, ſiehe op. 80. Op. 67.

Schindler, der wohl unterrichtet ſein konnte, ſagt (Frankfurter Konverſationsblatt, 1850, Nr. 80, Oulibiſcheff contra Beethoven): Was würde der 52jährige Mozart dem 36jährigen Komponiſten der C Moll-Symphonie erwidert haben, hätte er ſie erlebt? Hieraus würde folgen, daß Beethoven die Symphonie 1806 vollendet hatte. Iſt es aber nicht unwahrſcheinlich, daß dieſelbe dann erſt 1808 zur Ausführung kam, wie wir aus poſitiven Quellen wiſſen?

Originalausgabe (Breitkopf).

Arr. für Streichquintett von Ebers; für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel; für Pianoforte, Violine und Violoncello (ad libitum) von André; für Pianoforte und Violine, für Pianoforte und Violoncello von dem-

Digitized by Google

ſelben; für 2 Pianoforte zu 8 Händen von E. Hofmann; für 2 Pianoforte von Eberwein, für Pianoforte vierhändig von Friedrich Schneider (1809), von Ebers, von Czerny; für Pianoforte allein von Hummel, Kalkbrenner, Franz Liszt. Die Andante für eine Sopran- oder Tenorſtimme (Ohne Dich, was wär' mein Leben) von Silcher.

Das Werk.

Eine Schickſalstragödie für Weltbühnen.

Kampf. Sieg.

Allegro con brio, $^2/_4$ C Moll, **Andante con moto**, $^3/_8$ As Dur, **Allegro**, $^3/_4$ C Moll, **Allegro**, $^4/_4$ C Dur (Triumph-Hymne).

Der erſte Satz, eine Orcheſter-Heroide für ſich. Der Dichter erfindet das heroiſche Allegro im $^2/_4$ Takt; das Beethoven-Monogramm. Wer ſich ſo kurz faßt und dabei ſo viel ſagt, iſt nicht zu überbieten. Dies die Bedeutung des Beethoven-Monogramms. Einzig ſteht dieſe Keilſchrift in den Zeichen des muſikaliſchen Alphabets da. Das Motiv wäre die paſſende Ueberſchrift für ein Monument in Theben: Oſimandeum.

Kein Einzelkampf gegen Lebensgeſchicke iſt der Gegenſtand eines ſolchen Gedichts, Kampf von Maſſen gegen Maſſen; Geiſt oder Materie die Kampfpreiſe.

Eine Umkehrung der rhythmiſchen Pole, mit Verlegung des Schwerpunktes in den flüchtigen $^2/_4$ Takt, der hier ſchwerer als die ſchwerſten Taktkaliber der alten Muſikwelt wiegt;

Digitized by Google

ein Finale', das in seiner unzertrennlich gedachten Verbindung mit dem zu höheren Organismen erstarkenden Mittelsatze rascher Bewegung (Menuett, Scherzo) das Ganze in zwei ideale Theile auseinander fallen läßt, die sich in der im zweiten Theile zum Durchbruch kommenden Grundidee die Hand geben — eine so neue, dem höchsten künstlerischen Verstande, wie dem begeistertsten dichterischen Schwunge entsprungene Schöpfung, mußte für die Welt den Haydn-Mozartischen Symphonie-Begriff aufheben, dessen Formalismus damit lebensunfähig geworden war.

Nur die äußerste Befangenheit in Gewöhnungen des Urtheils kann die Namen jener an ihrem Platze so großen Männer, den höheren Beethoven'schen Orchester-Organismen gegenüber, gleichberechtigt aussprechen wollen, wie sie in dieser und den folgenden Symphonien der Bewunderung der Welt vorliegen.

Jeder Takt des 1. Satzes der C Moll-Symphonie ist ein Cyklopenstein.

Hier kocht der unversöhnliche Streit: besitzen, nicht besitzen!

Die Andante tritt wie ein Waffenstillstand, in den Kampf sie bildet eine erquickende Oasis in der von allen Leidenschaften durchwühlten Seelenwüste. Der freundlich-ernste Satz beruht auf zwei Motiven. Von diesen erhält sich das zweite unabhängig von der Variationenform, welche in dem ersten neue Geschicke erlebt. Das erste Thema (Motiv 1.—8. Takt) verbindet mit bewußter Grazie, stille Schwermuth (As Dur). Den zu erwartenden Triumph der guten Sache verkündigt im

Digitized by Google

Voraus, das pompöse, von Pauken und Trompeten unterstützte zweite Hauptthema (C Dur 32. Takt). Der Unterschied der Themas in der Tonalität beruht auf der dem Meister in der 2. Periode immer vertrauteren Terzmodulation (c obere Terz von as siehe op. 31 Nr. 1). Das zweite Thema, ein gleichsam mit der Solostimme im ersten, abwechselnder Chor, bei der ersten Wiederholung figurirt begleitet, sonst unverändert, wird bei der zweiten Wiederholung zu einem nicht länger zu bändigenden Triumphschrei, der auf den endlosen Jubel im Finale vorbereitet. Die Bratschen und Violoncells singen mit tiefem Gefühl das erste Thema (Motiv). Diesen Stimmen gebührt somit konsequent die 1. und 2. Variation (besser Antistrophe 49 und f. 98 und f. Takte). Nach der Fermate auf es (123. Takt) wird vom Quartett eine Episode (1.) eingeleitet, in welche die liebende Klarinette, dann das schwermüthige Fagott, eine Anspielung auf das Motiv streuen. Hieraus entwickelt sich eine Zwischenscene (a parte) in Moll unter Flöte, Hoboe und Klarinette (131.—144. Takt) die sich in das zweite, in das Triumphthema auflöst (148 und folg. Takt).

Den Variationen (Antistrophen des Gedichts) fehlt nicht ein von Flöte, Klarinette und Fagott unisono deklamirtes, von den 1. Violinen figurirt, von den übrigen Saiteninstrumenten mit höchster Wirkung pizzicato begleitetes Minore (as Moll 166. und folg. Takte). Das erste Thema (Motiv) erweicht hier vollends in stiller Schwermuth des Trennungsschmerzes vom Glück.

Digitized by Google

Eine Episode (2.) von 7 Takten (159.—165.) hatte, dem Minore voraufgehend, in zum solo erhobenen Begleitungsfiguren (Dominante) die Erwartung, welche mit der Ausweichung nach As Moll Befriedigung findet, zu spannen gewußt. Mit dem 185. Takt wird das erste Thema (Motiv) in einer letzten Strophe (Variation) im imitatorischen Styl, Eigenthum des ganzen Orchesters und damit bereits der Energie des im zweiten Thema, wie hinter Vorhängen, durchblickenden Triumph-Finale genähert. Eine beschleunigte Bewegung (piu moto 205. und folg. Takte) führt an den Schluß in einem Anhange (225.—247. Takt).

Bemerken wir, bevor uns das Instrumental-Epos weiter führt, wie innig bei Beethoven die Theile mit dem jedesmaligen Ganzen zusammenhängen. In dem beschleunigten Gang der Andante (6., 7., 8. Takt des piu moto) wirft die Hoboe einen kleinen Schrei in Moll (ges, f, fes) dem zwei Sechzehntheile (kleine Noten) voraufgehen. Diese Figur ist eine Vorausnahme des, in nächster Ahnung des Jubelhymnus, gespornten zweiten Allegros (Scherzo) siehe die den 1. Violinen, dann den Altos in denselben kleinen Noten wachsenden Flügel im Scherzo nach dem Trio (Maggiore) und im Finale vom 40. Takt vor dem Schlußpresto.

Der Anfang der Andante giebt Beethoven zu einer wie vom Himmel fallenden Variante Veranlassung, in dem er den zweiten Theil (Riturnell) des ersten Themas (Motiv) im 23. Takte vor Schluß, einen anderen, einen höheren Weg gehen läßt (vergleiche den 17. Takt zu Anfang des Satzes).

Digitized by Google

Wo man nämlich (wie bisher) c, b, as unisono in den Geigen erwartet, giebt die 1. Violine g, f, es, die 2. hinzu es, des, c, welchen Terzengang die Bratſchen unterſtützen. Dieſe Bereicherung des Riturnells um eine Steigerung (g, f, es, Appoggiatur) iſt von ergreifendſter Wirkung.

Der dritte, Allegro bezeichnete Satz iſt die Wiederaufnahme der Kämpfe des erſten. Der gewaltige Satz (nicht Scherzo genannt) hat zwei Themas. Das erſte (Motiv) iſt das geheimnißvolle Anſteigen der Bäſſe*) in der Skala (C Moll, Auftakt g, 1.—4. Takt). Das zweite, ein zwiſchen 3 Kürzen (Vierteln) und einer Länge (ganze Note) eingeſchnittenes, vorzugsweiſe den Bläſern zugewieſen, ruft in rauhen Hörnertönen zu den Waffen (19.—26. Takt ſpäter alle Bläſer).

Es will Zeit haben, zum Sammeln der Mannen. Der Satz führt wiederholt auf Ruhepunkte. Man naht mit jedem Schritt der bezeichneten Wahlſtatt.

Der im 1. Allegro vertretene Streit: beſitzen, nicht beſitzen, hier zu der Frage: ſein oder nicht ſein geſteigert, entbrennt, von den Bäſſen befehligt (C Dur Trio, Maggiore).

Nur die ſich ihrer Natur nach bekämpfenden Formen eines Fugato vermochten den Kampf im Dualismus darzuſtellen.

---

*) Sehr wahr ſagt Berlioz (Voy. musical T. 1. p. 303): Les premières mesures quoiqu'elles n'aient rien de terrible, causent cependant, cette émotion inexpliquable qu'on éprouve sous le regard magnétique de certains individues.

Digitized by Google

Wie gründlich es hier auf Vernichtung des Erbfeindes abgesehen ist, das sagen die wiederkehrenden Bajonettangriffe der Violoncells und Kontrabässe. Gegen sie ringen die Bläser, die Geiger. Den unwiderstehlich in die Haufen vordringenden Katapulten der Bässe, bleibt der Sieg. Die Flöte giebt aber das Zeichen zur Flucht. Die letzten Feinde werden über die Höhen zurückgeworfen. Der Tag ist entschieden. Wankend, aber siegreich gehen die Bässe auf ihren Grund und Boden zurück (pizzicato, Reprise in Moll).

Von den Ahnungen namenloser Freude gedrängt, von den kleinen Flügelnoten denen wir im Andante begegneten, gespornt, eilen die Sieger den Berg hinan, von dem der Blick in das Land des ungestörtes Glückes taucht. Dicht vor dem Gipfel, wo die Aussicht sich öffnet, geht ein letzter, lang ausgehaltener Klageton durch die höchste Region (Orgelpunkt auf as, 16.—33. Takt vor Schluß). Erwartungsvoll entfaltet die Seele ihre Schwingen, zögernd theilt sie die von der unbekannten Seite des Berges heraufdampfenden Wolken.

Noch ein Schritt und das Land des Glückes empfängt die Seele in dem Lichtstrome des letzten Allegro. In dem Triumphfinale im breitesten Rhythmus ($^4/_4$) liegt der Schwerpunkt des großen Ganzen.

Die Satzbildung ist die der großen Sonate mit Reprise des 1. Theils. Der Mittelsatz geht auf eine Bewegung im $^3/_4$ Takt hinaus, in welcher, ganz unerwartet, das 2. Thema des 2. Allegros (Scherzo) wiederkehrt.

Ein in den Eingeweiden der Erde zurückgebliebener Gnome

Digitized by Google

war noch nicht glücklich geworden; mit seinem Hammer schlägt er an die Kugel, erinnert er an sich, um in den allgemeinen Freuden-Hymnus der Kreatur vor dem Schöpfer aufgenommen zu werden.

Diese Wiederholung des auf 54 Takte gekürzten Zusammenhanges des Scherzos mit dem Finale mündet abermals in den Strom der großen Bewegung.

Die Jubelprozession schreitet somit dreimal vorüber.

Beethoven bezeichnete das durch seine spezifische Wucht nicht durch rasche Bewegung gewaltige, alle Jubelchöre hinter sich lassende Allegro, nicht mit majestoso, weil es die Musikmajestät *selbst* ist.

Ein Presto (4/4 alla breve, 83 Takte) schließt. Die letzten 8 Schläge auf dem vollen Akkord von C Dur, werden von 5 Taktpausen unterbrochen.

Hinter den Sternen hatten sie nachzudröhnen! —

Das Polemische.

1. Satz. Die Generalpause im 398. Takt, wo vor der letzten Fermate das ganze Orchester ff, auf das fis in den Bässen (zweites Achtel) eintritt. Man hat den Unfug so weit getrieben die Pause zu streichen. Diesem Beispiel ist Czerny in seinem vierhändigen Arrangement gefolgt. Berlioz sagt (J. des Débats 11 Août 1852). Personne ne s'est moqué plus hardiment que Beethoven de ce qu'on nomme la carrure. Il y a un exemple frappant de ses hardiesses en ce genre dans la 2e partie du 1e morceau de la

Digitized by Google

symphonie en ut mineur, où une mesure de silence, qui paraît être de trop, détruit toute la régularité rhythmique et rend très-dangereuse pour l'ensemble la rentrée de l'orchestre qui lui succède. Man bedenke die Bedeutſamſamkeit ſolcher Beethovenſchen Pauſen (ſiehe op. 62). Von Streichen kann da, wie auch Berlioz meint, nicht die Rede ſein. Beethoven ließ bei einer Aufführung die Pauſe ohne Bemerkung (Bd. 2, S. 23—31).

3. Satz (Scherzo): Die Zweitaktfrage (Bd. 2, (S. 23—31). Die angeblich überzähligen Takte ſind der 6. u. 5. vor dem erſten Ruhepunkte in der im Text ausgeſchriebenen Repriſe des Scherzos nach dem Trio (c, es, d, fis).

Daß Oulibiſcheff in dem Uebergang des Scherzos in das Finale ein Katzengeheul (miaulement) hören wollen, hat die Weltdunſt ausſtrömende Stelle, um ſo weniger ſtreitig machen können, als bereits Hoffmann und Andere (A. M. Z. 1812, S. 382) dieſelbe in den innerſten Zuſammenhang des Ganzen zu bringen gewußt hatten. Als Warnung vor ſolchen kaum glaublichen Verirrungen einſeitigen Dünkels, mögen die Worte Oulibiſcheffs Platz finden (biographie de Mozart T. 3. p. 269). Il y a là une mélodie étrange (?) qui en se combinant avec l'harmonie plus étrange encore (!) d'une double pédale à la basse, un sol et un ut (!) produit une sorte de miaulement odieux et des discordances à déchirer l'oreille la moins sensible.

In der directen Schmähſchrift (S. 207) deſſelben Verfaſſers, hat das Katzengeheul der Behauptung Platz gemacht,

Digitized by Google

die Stelle entkleide die Musik von Allem was an Melodie, Harmonie und Rhythmus erinnere. Oulibischeff selbst giebt uns darauf die beste Antwort an die Hand, wenn er sagt (S. 162): la simple affirmation d'une absurdité n'a jamais tenu lieu de preuves. Séroff hat nachgewiesen, daß die von Oulibischeff gegen Beethoven als Fehler (!) und harmonische Ungeheuerlichkeiten oder Grimassen der Beethoven-Chimäre (siehe op. 60 Anmerkung) aufgestellten Notenbeispiele, gar nichts gegen Beethoven desto mehr gegen die Kenntnisse Oulibischeffs in elementaren Fragen musikalischer Technik, beweisen.

In dem Uebergang vom Scherzo in das Finale der C Moll-Symphonie, haben wir, sagt Séroff, als Melodie die Hauptfigur des Scherzos, als Rhythmus die bewundernswürdige Verschmelzung beider Hauptmotive desselben, als Harmonie die stufenweise Entwicklung der Elementar-Skala von C Dur auf dem Quart-Quinten-Akkorde der Dominante des Haupttons als Orgelpunkt.

Dieses eine Beispiel, fährt Séroff fort, genügt um zu beweisen, daß Oulibischeff nicht das ABC technischer Analyse beherrscht (siehe Oulibischeff gegen Beethoven, vorläufige Protestation eines Russen, neue Zeitschrift für Musik). Fetis macht dem Andante zwei Ausstellungen, welche die Hinfälligkeit der empirischen französischen Lehre herausstellen, die der in Deutschland entwickelten, rationellen musikalischen Technik unserer Tage gegenüber, noch nicht die Kinderschuhe ausgezogen hat. Bemerken wir gegen (120 und 219 des traité d'har-

Digitized by Google

monie von Fetis andeutend), 1. daß sein angeblicher Nonenakkord as, c, d, f (Blaseinstrumente vor Eintritt des Minore) die zweite Verwechslung des Nebenseptimenakkords auf d in der Tonart Es Dur ausmacht, mithin gar nicht der an sich falschen französischen Theorie untergeht, in welcher die None durch Substitution (!), als Eindringling entschuldigt, nicht als ebenbürtiges Intervall verstanden wird; 2. daß ein Orgelpunkt in der Oberstimme (es in der Klarinette zu der den Violoncells überwiesenen, ersten Variation) nicht anders als in der Unterstimme zu beurtheilen ist, das es mithin sehr wohl fortschreiten konnte ohne die Dissonanz des (Kontrabaß) und es (Klarinette) zweier ohnehin in As Dur gegebenen, bei Beethoven weit aus einander gehaltenen Noten (2 Oktaven) aufgelöst zu haben.

Dieser bemitleidenswerthen Verirrungen von Fetis, die in einer blödsinnig beschränkten Theorie ihren Grund haben, sei der Vollständigkeit wegen Erwähnung geschehen. Die Akte: Fetis contra Beethoven, ist längst geschlossen und ins Archiv der alten Sachen reponirt worden. Nicht in Deutschland, das Frankreich um ein Jahrhundert in musikalischer Technik voraus ist, haben die angeführten Texte auch nur streitig werden können. Aber nicht ohne das warnende Beispiel von Fetis der seit 1828 das Heiligthum der Symphonien antastete, wie in der Fabel der Mond angebellt wird, hätte Oulibischeff sich mit hölzernem Schwerdt und papiernem Schild, gegen Beethoven gerüstet um seine früheren Verkennungen des

Digitized by Google

Genies, durch ſeine Unkenntniß der Sprache, in welcher er ſpricht, zu überbieten.

Schickſale. Tradition der Tempi.

Bei der erſten Probe der Symphonie im Pariſer Conſervatorium unter Habeneck (1827) lief das Orcheſter davon. Der verdiente Mann, der ſeine Pariſer kannte, lud hierauf die Herren zu einem Bankett ein, deſſen Einladung beſagte, man möge mit den Inſtrumenten erſcheinen, da etwas (!) Muſik gemacht werden würde. Als Habeneck die Leutchen, in Erwartung einer guten Mahlzeit, in der Hand hatte, ſtrafte er ſie gründlich ab, indem er ſie mit dem beſten Effekt die C Moll-Symphonie und die Eroica ſpielen ließ. Das Werk hat ſich ſeitdem in Paris den Namen L'Empereur*) errungen.

*) Oulibiſcheff kommt bei dieſer Gelegenheit zu folgender petitio principii, welche das durch Fetis in Umlauf geſetzte Märchen unterſtützen ſoll, das Finale der C Moll Symphonie ſei eigentlich (dans l'origine!) für die Eroica komponirt geweſen (S. 206). Certes le triomphant morceau qui révéla Napoléon à un vieux soldat de la garde, et lui fit pousser le cri: c'est l'Empereur! vive l'Empereur en pleine restauration, et au milieu d'un concert public, un tel morceau paraît n'avoir rien de commun avec les sentiments exprimés dans l'allegro, le scherzo et l'andante de la symphonie. Oulibiſcheff ſetzt großes Vertrauen in den alten Soldaten der Garde, der das Ding beſſer wie Beethoven verſtand, weil er Napoleon im Finale und nicht auch in den anderen Sätzen erblickte! Wenn dieſer alte Soldat etwas Anderes geſehen hätte; ſo hätte die C Moll Symphonie noch Recht haben können. Wie es in Paris gekommen, iſt die Sache freilich gegen Beethoven durch den alten Soldaten entſchieden worden.

Digitized by Google

Schindler, Biographie S. 240. In der C Moll-Symphonie beabsichtigte Beethoven nur wenige Veränderungen zu machen, doch diese wenigen sind schon von außerordentlicher Wichtigkeit. Der Eingang des 1. Satzes erhielt in den ersten 5 Takten mit den beiden Ruhepunkten dieses Tempo (ein Viertel gleich 126 M. M.) ungefähr ein **Andante con moto.** Dadurch offenbart sich das Mystische des Werks ungleich mehr, als durch das zu schnelle Aussprechen jener tief bedeutenden Phrase. Beethoven äußerte sich in gleichsam ungestümer Begeisterung, als er mir seine Idee darüber mittheilte: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" Erst mit dem Eintritt der ersten Violine im 6. Takt beginnt das **Allegro con brio** (halbe Note gleich 108) und geht bis zum 22. Takt fort wo das Schicksal abermals in der anfänglichen langsamen Bewegung an die Pforte klopft. Von dem Eintritte (auf as 25. Takt) der ersten Violine im folgenden Takte an beginnt wieder das Allegro. Im zweiten Theile erscheint das Zurückhalten der schnellen Bewegung zweimal, in der, auf dem vorausgegangenen Ruhepunkte des harten Dreiklangs auf es folgenden Phrase (128. Takt) und in derselben wiederkommenden Phrase (23. Takt vor Schluß).

Da Beethoven den Satz nicht in angegebener Weise ausführen lassen, viel weniger in der Partitur die Bezeichnungen nachholte, wozu er in der A. M. Z., durch welche er einen Stichfehler anzeigte (B. 2. S. 23) alle Gelegenheit hatte; so steht unserer Zeit die an sich schätzbare Tradition, welche den

Digitized by Google

uns einheitlich vorliegenden Satz wesentlich veränderte, zu fern, um sie anwenden zu können.

Historische Kritik.

Richtig erkannte Hoffmann das Werk, wenn auch noch nicht als eine Errungenschaft der Gesammtliteratur menschlichen Geistes und damit als eine Begebenheit der Universalgeschichte.

A. M. Z. 1810 S. 630 und folg. (der Artikel hat 20 Spalten und ist anonym) *). Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen

*) Für Freunde der Tonkunst B. 3 S. 20. Zugleich sandte man Hoffmann die, eben in den Händen der Notenstecher befindliche, große, herrliche Symphonie Beethovens in C Moll, in Partitur, mit dem Gesuch sich darüber auszubreiten, möchte es nun in einer eigentlichen Rezension geschehen, deren es aber bei solch einem Werke und solch einem Meister kaum bedürfe, oder in einer Phantasie über diese Phantasie, in einem Kunstwerke über dieses Kunstwerk. In 10 Tagen ging beides ein (Rochlitz). Der Brief, in dem sich Beethoven bei Hoffmann noch nach 10 Jahren für seine Arbeit bedankte, ist uns erhalten (Hoffmanns Schriften, herausgegeben von Micheline Hoffmann 4. Bd. S. 112). Ich ergreife die Gelegenheit durch H. N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir. Erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen, mir sehr wohl thut. Ich wünsche Ihnen Alles Schöne und Gute, und bin Ew. Wohlgeboren mit Hochachtung

Wien, den 23. März 1820. ergebenster Beethoven.

Digitized by Google

der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer, eben deshalb wahrhaft musikalischer Komponist. Die in Beethovens Tiefe nicht eingehende Menge, spricht ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab, dagegen sieht man gewöhnlich in seinen Werken nur Produkte eines Genies, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, sich den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ. Nichts desto weniger ist er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen. Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik entfaltet die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist.

Parallelstelle der Phantasiestücke (1. Ausgabe 1813). Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflegen. Aber die weisen Richter mit vornehmen Mienen um sich schauend, versichern: man könne es ihnen als Männer von großem Verstande und tiefer Einsicht auf's Wort glauben, es fehle dem guten Beethoven nicht im Mindesten an einer sehr reichen lebendigen Phantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln! — Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode Alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur Eurem schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? — Wenn es nur an Euch liegt, daß ihr

Digitized by Google

des Meisters, dem Geweihten verständliche Sprache nicht versteht, wenn Euch die Pforte des innersten Heiligthums verschlossen blieb?

A. M. Z. (Fortsetzung). Das 1. Allegro $^2/_4$ C Moll fängt mit dem nur aus 2 Takten bestehenden Hauptgedanken, der in der Folge mannigfach gestaltet, immer wieder durchblickt, an. Nach der Fermate (21. Takt) imitiren den Hauptgedanken, Violine und Bratsche, während der Baß dann und wann eine Figur, die jenen Gedanken nachahmt, anschlägt. Die Violine greift ein 2. Thema auf (unser Gegenmotiv), welches zwar (!) melodiös ist, aber doch den Charakter ängstlicher, unruhvoller Sehnsucht, den der ganze Satz ausspricht, getreu bleibt. Die Violine trägt dieses Thema abwechselnd mit der Klarinette vor, und allemal im 3. Takt schlägt der Baß eine Nachahmung des Hauptgedankens an, wodurch dieses Thema wieder ganz in das kunstvolle Gewebe des Ganzen verflochten wird.

Eine feine Bemerkung die man nicht so leicht macht, weil die Figur im herauf im Motiv heruntersch lägt. Die alte Welt ließ nicht, wie Beethoven hier, Motiv und Gegenmotiv sich durchdringen; sie hielt diese Satzelemente auseinander, behandelte sie für sich. Von der im 2. Theil dem Gegenmotiv (C Dur) voraufgehenden, derselben Stelle im ersten korrespondirenden Dissonanzenfolge sagt Hoffmann sehr schön: es sind Laute, womit sich die Brust von Ahnungen des Ungeheuren gepreßt und beängstet, gewaltsam Luft macht; und wie eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein,

Digitized by Google

das im 58. Takt des 1. Theils von dem Horn in Es Dur neu berührt wurde.

Hier irrt Hoffmann. Nicht berührt, vollständig exponirt wurde das Thema (Gegenmotiv) im 1. Theil; ebenso wiederholt im 2. Theil das Fagott Note für Note das solo des Horns, mithin tritt das Thema nicht erst im 2. Theil ein, es erreicht im 1. Theil in 32 im zweiten in 40 Takten die respektive Dominante. Die 8 Takte mehr im 2. Theil sind Wiederholungen der letzten Takte des Gegenmotivs, eine spannende Verzögerung des Donnerkeils auf der Dominante, von welchem Gipfel die Saiteninstrumente mit so außerordentlichem Effekt abstürzen. Das Horn- und Fagott-solo verwerthet das Motiv (den 1. Takt der Symphonie). Diese 3 Kürzen sind der Faden, der sichtbar und unsichtbar durch das Gebäude geht und mit Bewunderung gegen den Architekten erfüllt. Thematische Doppelverwendungen dieser Art wurzeln in einer ganz andern Sphäre als dies in der alten Welt der Fall war. Das Hornsolo verunglückt so oft weil es der Secundarius (der nicht gewohnt ist so hoch zu stehen) mitbläst. Den Grund davon erklärt uns die geistreiche Bemerkung von Marx zu der Arie mit den 3 Hörnern im Fidelio (siehe op. 72).

Es giebt, fährt Hoffmann fort, keinen einfacheren Gedanken als den, welchen der Meister dem Allegro zum Grunde legte und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wußte, daß sie nur dazu

Digitized by Google

dienen, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze (Perioden) sind kurz, nur aus 2, 3 Takten bestehend, und noch dazu vertheilt im beständigen Wechsel der Saiten- und Blasinstrumente. Man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist er eben jene Einrichtung des Ganzen, welche das Gemüth festhält in einer unnennbaren Sehnsucht.

Fügen wir hinzu, daß eine unverbürgte Wiener Tradition will, Beethoven habe das aus nur 2 Tönen (g, es) in 4 Noten zu 2 Werthen gruppirte, sprüchwörtlich gewordene Motiv (g 3 Achtel es Viertel) sich von einem kleinen gefiederten Sänger diktiren lassen, der in dieser Weise den Frühling im Prater begrüßte, als Beethoven nach einem Krankenlager dort der Natur genoß. Einen Dankhymnus der Kreatur hat der Dichter auf diese Naturstimme geschrieben: — Hiegegen spricht, daß Beethoven, zur Zeit wo er das unsterbliche Werk schuf, nicht mehr die schüchternen Töne eines Vogels, sondern nur das Brausen des Tonmeers in seinem Innern hören konnte, das Zusammenstürzen einer Stadt durch Erdbeben, dem Motiv auch näher stehen dürfte, als ein Singvogel. Bei Beethoven ist der erste Gedanke auch der Letzte; alle Gedanken nur Radien des Kreises den seine Idee beschreibt. Die Idee ist sein Motiv. Diese Idee ist einheitlich aufzufinden, wie wir oben versuchten.

Wie eine holde Geisterstimme, die unsere Brust mit Trost

Digitized by Google

und Hoffnung füllt, fährt Hoffmann fort, tönt das liebliche und doch gehaltreiche Thema von dem Andante. An Originalität ist es dem 1. Allegro nicht gleich zu stellen, wiewohl der Gedanke immer zwischen hindurch in's As Dur einen pomphaften Satz aus C Dur mit Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, frappant wirkt. Das stete Aneinanderrücken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen sprechen wieder den Charakter des Ganzen aus und eben deshalb ist dies Andante ein Theil desselben. Es ist, als träte der furchtbare Geist der im Allegro das Gemüth ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.

Die Menuett (?) ist wieder so originell, als man es von Beethoven bei der Komposition des Theils, der nach der Haydnschen Form, welche er befolgte (?) der pikanteste, geistreichste des Ganzen sein soll, erwarten konnte. Es sind hauptsächlich die eigenen Modulationen, Schlüsse in dem Dominantenakkord Dur, dessen Grundton der Baß als Tonika des folgenden Themas (folgende Periode) in Moll aufgreift, dies sich immer um einige Takte erweiternde Thema selbst, die den Charakter der Beethovenschen Musik, lebhaft aussprechen und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze (Perioden) des Allegros des Zuhörers Gemüth bestürmten, von neuem anregen. Das Trio fangen die Bässe mit einem Thema in C Dur an, welches die Bratschen

Digitized by Google

fugenmäßig in der Dominante, dann die 2. Violine abgekürzt und eben so in der Restriction die 1. Violine imitiren. Die 1. Hälfte dieses Theils schließt in G Dur. Im zweiten fangen die Bässe das Thema zweimal an und halten wieder ein, zum 3. Male geht es weiter fort. Manchem mag das scherzhaft vorkommen (?), dem Rezensenten erweckte es ein unheimliches Gefühl (gewiß, ein geisterhaft ansprechendes). Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Thema in sich trug, ist jetzt (bei der Wiederkehr nach dem Trio) bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpreßt; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute (statt der halben Noten, Viertel). Der Akkord von G Dur scheint zum Schluß zu führen, der Baß hält aber nun pp 15 Takte hindurch den Grundton as, Violinen und Bratschen eben so die Terz c aus, während die Pauke das c erst im Rhythmus des tutti (unser 2. Thema im Scherzo), dann 4 Takte hindurch in jedem Takte einmal, dann 4 Takte hindurch zweimal, dann in Vierteln (38 Takte lang) anschlägt. Die 1. Violine ergreift endlich das 1. Thema (Motiv des Scherzo) und führt den Satz 28 Takte hindurch, auf jenes Thema anspielend bis in die Septime (f) der Dominante (g) des Grundtons; die 2. Violine und Bratsche haben so lange das c ausgehalten, die Pauke das c in Vierteln, der Baß aber eben so, nachdem er die Skala von as bis fis und zurück in's as durchlaufen, den Grundton g angeschlagen. Nun fallen erst die Fagotten, dann Hoboen, dann Flöten, Hörner und Trompeten ein, während die Pauke fortwährend das c anschlägt, worauf der Satz unmittelbar in

Digitized by Google

den C Dur-Akkord übergeht, womit das letzte Allegro anfängt.

Warum der Meister das zum Akkord dissonirende c der Pauke bis zum Schluß gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge, wie eine fremde furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen, der Geisterfurcht.

Bemerken wir, daß prosaische Naturen (siehe oben Oulibischeff) so etwas nicht verstehen, folglich nicht beurtheilen, vie weniger verurtheilen sollten. Die weisen Richter, denen man es auf's Wort glauben soll, daß sie Männer von großem Verstande und tiefer Einsicht seien und deren beschränktem Blick jeder tiefere Zusammenhang entgeht (siehe oben) urtheilen sinnlich. Eine in Dissonanzen gezogene Mauer dieser Art, trennt sie von ihrem Ohr-Vergnügen, ohne daß ihnen der Geist ersetzte, was der Sinn entbehrt. Diese geheimnißvolle, im Vorgefühl der Erlösung vorgenommene Verbindung zweier Sätze, die damit zu einem verschmelzen, ist die Beethovensche Geisterbrücke, die er nur einmal baut. Der Sturm in der Pastorale, vor dem das Scherzo zerstiebt, aus dem, eben so unmittelbar sich das Dankgebet der Hirten erhebt, sind nicht überbrückt, sind wechselnde Bilder im instrumentalen Guckkasten.

Mit dem Augenblicke, wo die Pauke in den Abgründen des Geistes zu wühlen beginnt, steht es fest:

Des Leibes bist Du ledig!

Die Wände, zwischen denen die Stelle gehört wird, müß-

Digitized by Google

ten, denkt man, in dieſen den Athem benehmenden Augenblicken höchſter Weihe, auseinandertreten; hinter ihnen das namenloſe Erſehnte in Flammenſchrift erſcheinen. Die dem Gefühl, nicht dem Buchſtaben nach, den Rhythmus aufhebende geiſtige Ueberbrückung eines Diesſeits und Jenſeits in der Idee, hält uns über der Kluft in extaſiſcher Schwebe. Beethoven ſelbſt hat es ja geſagt: Muſik iſt der einzig unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wiſſens, die wohl den Menſchen umfaßt, die er aber nicht zu faſſen vermag (Briefwechſel eines Kindes mit Göthe, Bd. 2, S. 197).

Bemerken wir noch, daß die Anſicht Hoffmanns, in der er der Kritik ſo weit vorauseilte als Beethoven auf ſeiner Brücke, der alten Symphonie (gab es anders dergleichen und nicht nur potencirte Caſſationen unter dieſem Namen), daß dieſe Anſicht nichts von ihrer Bedeutſamkeit verliert, wenn man ihr die damals von Hoffmann genährte Geiſterfurcht, nimmt, und ſie auf die Ahnungen im Leben der Seele bezieht, wie dieſe zagend und hoffend den Berg hinaneilt, welcher uns das **Diesſeits** bezeichnete.

Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußſatzes, fährt Hoffmann fort, fällt das ganze Orcheſter, dem jetzt noch kleine Flöten, Poſaunen und Kontrefagott hinzutreten, ein wie ein ſtrahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Sätze (Satzbildung) dieſes Allegro ſind breiter behandelt, nicht ſowohl melodiös, als kräftig und zu kontrapunktiſchen Imitationen geeignet, der 1. Theil vorzüglich hat beinahe den Schwung der Ouvertüre. Vier und

Digitized by Google

dreißig Takte hindurch bleibt dieser Theil ein tutti des ganzen Orchesters, dann modulirt zu einer kräftigen, steigenden Figur des Basses (c, cis, d) ein neues Thema (Gegenmotiv) der Oberstimme nach G Dur und führt in den Dominantenakkord von G Dur (D Dur). Nun tritt abermals ein neues, aus Viertelnoten mit untermischten Triolen bestehendes Thema ein (44. und folgende Takte), das wieder drängt und treibt, wie die Sätze des ersten Allegro und der Menuett. Durch dieses Thema und seine Ausführung durch A Moll nach C Dur wird das Gemüth wieder in die ahnungsvolle Stimmung versetzt, die bei dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich. Mit einem kurzen, rauschenden tutti wendet sich der Satz nach G Dur und Bratschen, Fagotte und Klarinetten fangen ein Thema in Sexten an (64. und folgende Takte), das weiterhin das ganze Orchester ergreift (72. Takt) und nach einer kurzen Modulation in F Moll (77. Takt) mit einer kräftigen Figur des Basses (80. Takt) die dann die Violinen und wiederum die Bässe al rovescio (Hoffmann wollte sagen motu contrario) aufnehmen, schließt der 1. Theil in C Dur.

Die erwähnte Figur (der Bässe) wird im Anfange des 2. Theils in A Moll beibehalten, das aus Vierteln und Triolen bestehende Thema (Gegenmotiv) tritt wieder ein und wird durchgeführt (Mittelsatz). Der Satz ruht endlich in dem Orgelpunkt g. Nun tritt jenes einfache Thema der Menuett (unser 2. Thema des Scherzo) wieder ein und es erfolgt der erste Uebergang der Menuett in das Allegro, nur gedrängter. Mit geringen Abweichungen kommen jetzt die Sätze des 1. Theils

Digitized by Google

wieder und ein rauſchendes tutti ſcheint zum Schluß zu führen. Nach dem Dominantenakkorde ergreifen aber die Bläſer nach einander (111., 120. Takt das Thema, welches erſt nur berührt wurde (hier iſt die Bezeichnung richtig) ſiehe den 38. — 42. Takt des zweiten Theils im Finale). Es erfolgt wieder ein Schlußſatz; auf's neue ergreifen die Saiteninſtrumente jenen Satz, aber mit dem Schlußakkorde in der Tonika nehmen die Violinen Preſto den Satz auf, der im 64. Takt des Allegro vorkam (Gegenmotiv, in anderen Noten, in demſelben rhythmiſchen Verhalt). Die Figur der Bäſſe iſt dieſelbe, welche ſie im 28. Takte des erſten Satzes der Symphonie anſchlugen und welche, wie ſchon bemerkt wurde, durch ihren Rhythmus dem Hauptthema (Motiv des 1. Allegro) innig verwandt, lebhaft an daſſelbe erinnert (Hoffmann meint den 2. und 3. Takt des Preſto). Die Bäſſe haben dreimal g dann einmal c (Viertel) das Motiv des 1. Satzes der Symphonie, per augmentationem, im Herauf- ſtatt Herunterſchlag — ſo weit reicht der thematiſche Styl bei Beethoven! — Das iſt thematiſche Myſtik, Durchgeiſtigung anorganiſchen Stoffes.

Das ganze Orcheſter (29. und folg. Takte vor Schluß) fährt Hoffmann fort, führt mit dem 1. Thema des letzten Allegro (per diminutionem) zum Ende. Die Schlußakkorde ſelbſt ſind eigen geſtellt, nach dem Akkorde nämlich, den der Zuhörer für den letzten hält, eine Taktpauſe, derſelbe Akkord, eine Taktpauſe, nochmals der Akkord, eine Taktpauſe, dann 3 Takte hindurch in jedem einmal jener Akkord, eine Takt-

Digitized by Google

pauſe, der Akkord, eine Taktpauſe, c unisono vom ganzen Orcheſter angeſchlagen. (Das heißt den Erbfeind, der in dem Werk beſiegt wurde, zuſammenwerfen.) Die vollkommene Beruhigung des Gemüths, durch mehre aneinander gereihte Schlußfiguren herbeigeführt, wird durch dieſe einzeln in Pauſen angeſchlagenen Akkorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Akkorde auf's neue geſpannt. Sie wirken wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe ſchlägt.

Urtheile der Gegenwart.

Elterlein. Die ſo zu ſagen epigrammatiſche Kürze, die Einfachheit der Gedanken des 1. Satzes fällt gegen die breite, unüberſehbare (?) Ausführung und den verſchlungenen Periodenbau des 1. Satzes der Eroica klar in die Augen. Als idealer Gehalt der Symphonie iſt zu bezeichnen, das Ringen des menſchlichen Gemüths aus den beengenden Schranken des Schmerzes und der Trauer, nach Freude und Heiterkeit der Seele.

Brendel macht bei dem Vergleiche der Eroica mit der C Moll-Symphonie darauf aufmerkſam, daß in den ſpäteren Werken im Allgemeinen nicht ohne Ausnahme, die ſtolze Herrſchergewalt des früheren Beethoven nicht mehr ſo vorwalte.

Marx (Schilling, Lexikon der Tonkunſt).

Wie ein gewaltiger Geiſt aus ſchwerem, ſchmerzlichem

Digitized by Google

Ringen, wechselnd, von einem Aufblick nach Oben aufgerichtet, in trübe Zweifelgänge zurückgezogen, sich endlich triumphirend in Kraft und Klarheit zum Sieg, zum freudenvollsten, sichersten Hochgefühle erhebt, wußte Beethoven in der C Moll-Symphonie darzustellen, so voll und herrlich, wie Worte nachzusprechen nicht vermögen.

Schindler, 2. Nachtrag (Beethoven in Paris). Wenn unter den hunderten von hoher Meisterhand geschaffenen Werken der Tonkunst, keines den Satz bewahrheiten sollte, daß jedes wahrhafte Kunstwerk als Vergegenwärtigung des Göttlichen gelte, und sein Zweck sei: wirkliche Beseligung des Menschen, eben sowohl durch Verklärung des Irdischen und Vergeistigung des Sinnlichen, als durch Versinnlichung des Geistigen, so thut es Beethovens C Moll-Symphonie. —

* * *

Op. 68. Die Pastoral-Symphonie (sechste) für 2 Violinen, Alt, Violoncell und Baß (2 Stimmen), 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte (3. Satz: 2 Trompeten, 4. Satz: kleine Flöte, 2 Posaunen) F Dur, dem regierenden Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz (siehe op. 67, 74) und dem Grafen Andreas Rasoumowski (op. 59, 67) gewidmet. 1. Ausgabe und Partitur (Breitkopf). Zum ersten Male ausgeführt den 22. Decbr. 1808.

Arrangirt für Streichquintett von Fischer, für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello von Hummel, Pianoforte,

Digitized by Google

Violine und Violoncello von Belcke, für Pianoforte und Violine (Flöte) bei Peters, für Pianoforte vierhändig von Watts (am beſten) von Czerny, Mockwitz, für 2 Pianoforte von Eberwein, für Pianoforte allein von Hummel, Kalkbrenner, von Liszt.

Das Werk.

Eine Tondichtung von welcher jeder neue Frühling einen neue Auflage iſt, hat nicht zu fürchten alt zu werden, oder auch nur ein Alter zu haben. In einer der Plaſtik entgegengeſetzten Kunſt, weiß Beethoven eine Schöpfung zu geben, wie ſie dem plaſtiſchen Künſtler ſelbſt nur in Momenten höchſter Weihe gelang.

Das obere Geſetz aller Kunſt iſt die Ergreifung der Wahrheit mit Inbegriff der poetiſchen, welche Vereinigung die ideale oder die Kunſtſchönheit ausmacht. Dieſe Aufgabe löſt die Paſtoral-Symphonide Beethovens für alle Zeiten, denn die ländliche Natur, wie das Verhältniß der Menſchen zu derſelben, unterliegt keinem Wandel. Wenn wir dem bereits 50 Jahre zählenden, in ewiger Jugend ſtrahlenden Werke lieber den Namen Symphonide als den einer Symphonie geben; ſo geſchieht dies weil man einen Unterſchied zu treffen hat, zwiſchen einem Inſtrumentalbegriff der dem freien Erkennen der Seele überlaſſen bleibt und einem Bilde deſſen Umriſſe in Worten gegeben ſind, in deſſen Rahmen wir die der Seele eigenen Farben tragen mögen, den wir nicht mehr frei gewählten Gegenſtänden anpaſſen dürfen. Deshalb iſt die

Digitized by Google

angewandte Symphonie (Symphonide) nicht etwa ein Geringeres. Sie ist nur ein Anderes. In Bezug auf Form ein freieres, in Bezug auf den Gehalt ein unfreieres weil Abgeschlossenes. Die Eroica ist hiervon keine Ausnahme. Sie faßt einen bestimmten Gegenstand (Heldengröße) in's Auge, überläßt aber der Seele, sich dieselbe zu gestalten, sie giebt keine Umrisse, keinen Rahmen und bleibt damit eine Symphonie.

Die Pastoral-Symphonide zählt 5 Sätze (Dekorationen), Beethovens Militair-Symphonide 2 Theile (Schlacht bei Vittoria-Triumph). Die Einzelsätze in der Pastorale haben Ueberschriften (Rahmen). Den Standpunkt des Gesammtgehalts bezeichnet uns Beethoven mit den nicht in die Partitur übergegangenen Worten: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei (siehe unten).

So wenig man bei der Beethovenschen Militair-Symphonide an die berüchtigten Bataillenkomponisten zu denken hat, eben so wenig hat man in der Pastorale an die Tonmalerei der alten Musikwelt im Kleinen und Kleinlichen zu denken; an das Hundegebell in der Arie Simons in den Jahreszeiten von Haydn; an die Pauke, welche in der Méhulschen Jagdouverture ein Gewehr abfeuert. Beethoven giebt das Reale in idealen Zeichen.

Bekanntlich findet man in Werken der griechisch-römischen Skulptur, daß die handelnden Personen noch besonders mit ihrem Namen bezeichnet sind.*) Stollberg kommt dabei

*) So in der Apotheose Homers (Pallazzo Colonna. Rom).

Digitized by Google

in seinen Reisen (Bd. 2, S. 282) zu folgender Bemerkung.

„Die Schrift mitten in den Darstellungen der Kunst kann keine Zierde sein. Ohne Zweifel wußte der Künstler es auch, aber er opferte die Vermeidung dieses zum Theil konventionellen Uebelstandes, dem großen Vortheil auf, die Empfindung nicht zu stören. Und was stört sie mehr als Uebung des Scharfsinnes bei'm Errathen der allegorischen Vorstellungen? — Sie wird nicht nur gestört durch diese Uebung des Verstandes, sie wird getödtet von den Regungen der Eitelkeit desjenigen, der sich auf seinen Scharfsinn bei'm Errathen etwas zu Gute thut."

Das ist der Standpunkt für die Beurtheilung der Beethovenschen Ueberschriften. Dem zunächst macht das Werk die Wahrheit geltend, daß der schaffende Künstler mehr in der Natur als in der Schule zu lernen hat. In Abgrenzung des Umfangs, der immer ansprechend, nirgend ermüdend ist, stellt sich die Pastorale über das Georgikon des Virgils, dem schon

---

Auf dem Olymp sitzt Jupiter, den Blitz in der Hand, neben ihm sein Adler, unter ihm, auf Terrassen Apollo, Mnemosyne und die Musen, deren eine voll Begeisterung den Berg hinuntertanzt. Unten sitzt Homer. Zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren, die eine mit einem Schwert in der Hand, die andere mit einem Steuer, diese ist die Odyssee, jene die Ilias (säße Beethoven am Fuße des Berges, das Schwert trüge die Eroica, eine Pflugschaar die Pastorale). Hinter dem Dichter stehen der Genius der Zeit und der Genius der Erde, die ihm einen Kranz aufsetzen. Die Natur, die Weisheit, die Erinnerung, nehmen Theil an der Verherrlichung.

Digitized by Google

das christliche Element des Humors fehlt; in Lieblichkeit dem Theokrit an die Seite, die Maler übertrifft sie alle.*)

Gute, ehrbare Gedanken soll die Musik in's Haus tragen keine Alfanzereien, sie soll der Hausaltar der Gefühle sein, sagt Rochlitz.

Sind gute, ehrbare Gedanken nicht immer unzertrennlich von der Pastorale gewesen? — Die Symphonie brachte mir alle Idyllen und Kindheitsträume, sie zog gleichsam goldene Fäden um mein Herz, sagt Stifter (Studien Bd. 1, S. 106). Wie ist diese Musik rein und sittlich. Auf unbefleckten Taubenschwingen zieht sie siegreich in die Seele.

Betreten wir die Landsitze Beethovens, eine nicht in den Buchhandel gekommene Notiz Schindlers in der Hand (Druck von Grote in Arnsberg, nachgedruckt bei Gelegenheit des westphälischen Musikfestes 1851).

---

*) Oulibischeff nennt die Pastorale le paysage universel. Der Ausdruck besticht; ist aber wesentlich unrichtig. Wir hatten gesagt: heureux quiconque contempla l'andante sur les bords de l'Arno, en Touraine, partout où vivent les types de ce merveilleux paysage. Beethoven et ses trois styles. Italiänische Natur schließt die patriarchalische Färbung der Pastorale aus; französische karrikirt sie; die englische Landschaft wäre ihr schon näher verwandt; nur von deutscher Natur, kann die Rede sein. Die Pastorale hat Deutschland-Duft. Nach der Schweiz, dieser vollendetsten Blüthe deutscher Natur, versetze man das unsterbliche Werk. In das Herz des Berner-Oberlandes, so zwischen Matten und Gsteig, am Fuß des Abendberges den der Thunersee bespült, gehört das „lustige Beisammensein der Landleute" und der Sturm kommt über die Hunnenfluh vom Schreckhorn.

Digitized by Google

Der 1. Satz (Allegro ma non troppo $^2/_4$ 495 Takte ohne die Reprise) führt die Ueberschrift: Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande (siehe unten) und ist gleichsam nur die Introduktion in das Werk, der Vordergrund des Gemäldes. Die 1. Violine ergreift gelassen und ohne alle Prätension die Hauptidee, die alsbald von Blasinstrumenten aufgenommen wird, bald darauf mit einer 2. Melodie (Gegenmotiv 54. und folg. Takte) gemeinschaftlich geht und in verschiedenen Verschlingungen oft wiederkehrt. Im 2. Theil gesellt sich zu beiden Melodien eine nationale Tonfigur, die stereotyp zu bleiben scheint, den früheren Hauptmotiven aber doch weichen muß. Die Färbung dieses Vordergrundes ist nicht strahlend, nur selten erhebt sich das Orchester zur vollsten Kraft, vielmehr läßt die darin herrschende Ruhe, gesichert durch den psychischen Ausdruck, der in der Tonart F Dur liegt, den Zuhörer in voller Erwartung der Dinge, die da kommen werden.

Unter der nationalen Tonfigur versteht Schindler die den Mittelsatz (vom 13. Takt des 2. Theils an) bestreitende Figur (1. Violine), welche dem 2. Takt des Motivs (2. Takt, 1. Theil) entnommen ist. Diese Figur hätte der Komponist östreichischer Nationalmusik entnommen, wie sie noch vor 50 Jahren vorkam. War dies keine zufällige Begegnung, da der voraufgehende (1.) Takt des Motivs nicht österreichisch ist, so lag in der Benutzung eines charakteristisch Gegebenen, so zu sagen, eine musikalische Ueberschrift des Satzes. Fügen wir der Notiz Schindlers hinzu, daß gleich der 1. Akkord im

Digitized by Google

1. Satz (der Dreiklang von F Dur mit ausgelaſſener Terz) wie ein Dudelſack klingt, wie das über dieſer Grundlage hereinſchwebende Motiv (1.—4. Takt) die ganze ländliche Natur leiblich hinſtellt. Dieſe Expoſition in 4 Takten trägt das Siegel des Genies an der Stirn. Wenn man nur dieſe 4 Takte von Beethoven beſäße, man zeigte ſie ſich als den unwiderleglichen Beweis einer inſtrumental gegebenen Vorſtellung. Die Ueberſchrift des Satzes bezieht ſich auf die Ankunft auf dem Lande. Wir erkannten unſer Lebelang in der dem Motiv innewohnenden Bewegung, ganze Züge jubelnder Städter, wie ſie das Freie ſuchen, wie ſie ſich tummeln, um ſich auf dem Lande einzurichten, auf dem Lande, das ſeinerſeits noch mehr in Verſprechnngen als in Erfüllungen den Wirthen macht.

Der 1. Satz iſt auch noch ein höchſtes Muſter thematiſchen Styls. Jeder der 4 Takte aus denen das Motiv beſteht, wird einzeln in die Hand genommen, wie man Feldblumen für ſich betrachtet, bevor man ſie zum Sträußchen verbindet.

Vergeſſen wir nicht ein 3. Thema, das im 1. Theil auf der Dominante (83. Takt) im zweiten auf der Tonika (355. Takt) in den Satz rollt, ein ländlicher Schubs, dem wir im Trio des Scherzos wieder begegnen und deſſen Auftreten hier auf einigen Terzjubel vorbereitet.

Der 2. Satz (Scene am Bach, Andante molto moto $^{12}/_{8}$ B Dur, 139 Takte, keine Repriſe) eröffnet, fährt Schindler fort, ſchon weiter die Ausſicht. Wer je Gelegenheit hatte, an einem heiteren Frühlingsmorgen ein anmuthiges Wieſen-

Digitized by Google

thal mit warmen Gefühlen für Naturbilder zu durchwandern; wer ſich an dem Gemurmel des Baches, am Geſange und Gezwitſcher der Vögel erfreuen konnte: dem wird dieſe Scene bald verſtändlich werden. Die Violoncelle, Violen und die 2. Violine beginnen mit einer Figur, die das ſanfte Gemurmel des Baches nachahmt, und nur auf Momente verlaſſen wird, damit dieſe Inſtrumente auch an einer andern Stelle der Scene mit Antheil nehmen können. Um jene Figur gruppirt ſich nun Alles in dieſem Theile des Gemäldes. Nicht unwichtig iſt es, auf die Nachahmung eines der Gattung der Ammerlinge verwandten Vogels aufmerkſam zu machen, die in einer durch 2 Oktaven aufſteigenden Tonleiter*) beſteht. In

*) 58. Takt. Die Flöte geht von h auf h (Oktave) und in der Skale von G Dur in's höchſte g, dann vom tiefen d in's höchſte d (60.—61. Takt). Schindler fügt dieſer Intention, die man nicht kannte, hinzu (Mittheilung März 55) Beethoven berührte nie eine Exegeſe im Detail, er verhorreszirte im Gegentheil dergleichen; ſeine Belehrungen betrafen nur Auffaſſungen einzelner Sätze oder deren Theile, indeß gab er doch zuweilen derlei Andeutungen über die Einführung einer ziemlich deutlich vernehmbaren Scala eines Ammerlings in der Scene am Bach und frug nach einer Aufführung der Paſtorale durch mich (Schindler) im Joſephſtädtertheater (1823) ſcherzhaft: nun, hat der Ammerling ſo ſchön gepfiffen, wie der auf den Grinzinger Wieſen? In dem Grinzinger Wieſenthale (eine Stunde von Wien) hatte Beethoven die Paſtorale komponirt. — Bemerken wir, daß es einer ſinnigen Kunſtfreundin in Wien gelungen iſt, den Baum zu entdecken, in deſſen Schatten dies geſchah. Man beſitzt eine Anſicht der Lokalität (Lithographiſche Anſtalt L. Müller und Sandmann, Wien). Die Wienerblätter erzählen den Fund folgendermaßen. Ein 70jähriger Bauer, Beſitzer jener Wieſe, gab den Aufſchluß. Auf die Frage: ob

Digitized by Google

Oeſterreich iſt dieſer gefiederte Naturſänger häufig zu hören. Die Flöte läßt ſeine Weiſe zuerſt ertönen, mit der ein neuer Reiz über die Landſchaft verbreitet wird und gegen die frühere Ruhe freundlich abſticht. Weiterhin laſſen die Violinen, Violen und einige Blasinſtrumente abwechſelnd dieſe Weiſe hören, immer von leiſem Gemurmel des Baches, einer Nebenmelodie und dem Vogelgetriller (1. Violine) begleitet. Das Schlagen der Nachtigall und der Ruf anderer Frühlingsboten erheitern am Schluß die ländliche Scene.

Fügen wir Schindler hinzu, daß das Theater des Dichters, die Natur, möglichſt vollſtändig herzuſtellen war, bevor für ihre rührigſten Bewohner, den Menſchen Platz wurde und dies der Grund iſt, warum die Andante dem Scherzo voraufgeht.

Dieſe lebens- und geiſtesfriſche Expoſition vom Genie belauſchter Naturſtimmen, wie ſo oft trug ſie mich aus den gleich eingebildeten Leiden und Freuden der großen Städte, zurück in die Zeit goldener Jugendtage, auf das väterliche Landgut, deſſen Grenze ein ſtattlicher Fluß beſpülte, zu dem durch ein dicht belaubtes Thal ein murmelnder Bach ſeinen Weg fand, an deſſen Wänden ſich Schneckengänge hinaufwanden bis an den Saum fröhlich grünender Felder, an deſſen einſam rieſelnder Quelle wilde Tauben ſich beſprachen, über deſſen Gründe der Orgelton der nahen ländlichen Kirche in

---

er einen Herrn Beethoven gekannt habe, antwortete er: „Mannens den kreupeten Muſikanten?“ (: kreupeten für zerrauftes, ungekämmtes Haar:). Ja! der is immer dort unter dem Baum g'leg'n und wies auf die Stelle, welche im Bilde mit einem Lorbeerkranze bezeichnet iſt.

Digitized by Google

der Sonntagsſtille eine Brücke ſchlug, auf der die edlen Geſtalten des ewig Wahren und Schönen dem einſamen Wanderer winkten.

Und ſo bei Beethoven. Glück und Zufriedenheit ſpiegelt ſein Bach.

Unerreicht, ſagt Marx, (Ein Maigruß an die Kunſtphiloſophen, 1828 über Malerei in der Tonkunſt) haben Sie noch nie einen ſo heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verſtohlene Streiflichter ſich vermählen, unter den Geſträuchen blitzernde Käfer ſchwirren, Goldfliegen und ſeidene Schmetterlinge weben, auf dem Blüthenzweige das Neſtchen von der fluglüſternen Brut verlaſſen werden will, und dort die ſorgende Mutter ſich in das Netz der Baumgipfel hinabſchwingt — haben Sie da nie ſich verloren im Lauſchen der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobe Gott aller Stimmen? —

Vergeſſen wir nicht über den Eingebungen des Herzens den ordnenden künſtleriſchen Verſtand. Das Flöten der Nachtigall am Schluß, welche kontraſtliche Vorbereitung auf die groben Naturſtimmen im Sturm! —

Der 3. Satz (Luſtiges Beiſammenſein der Landleute, Allegro $^3/_4$, $^2/_4$ F Dur) iſt das Einführen der Schalmei und des ſie begleitenden Dudelſacks. Man ſieht das luſtige harmloſe Volk vor ſeinen Augen, ſagt Schindler weiter. In einer Mittheilung (April, 1855) ſetzt er hinzu: „Die Fagottſtelle f, c, c, f (große Noten 103.—106., 119.—122. Takt)

karrikirt die, ci-devant österreichische Dorfmusik. Man denke sich eine Bande von 5—6 Musikanten. Der Fagottist oder wohl auch der Kontrabassist, gafft entweder herum und vergißt sein Instrument, oder er schläft, plötzlich setzt er wieder an und läßt einige Töne hören, dann gafft er oder schläft er wieder. Zuweilen spielen nur gar zwei, die anderen sind abwesend oder machen sich's bequem, bis sich wieder ein drittes Instrument dazu gesellt."

So die 4 Takte solo gehende Begleitung in den Violinen (1. c, a, a 2. a, f, f Viertel, 87.—90. Takt) noch burlesker wird diese Begleitung in den Fagotten und Klarinetten (solo 84., 86., 123. und folg. Takte). Das dritte Instrument, das auf die jedesmaligen zwei (erst später durch die Violen verdoppelten 132. und folg. Takte) eintritt, ist, nach den Violinen, die Hoboe (91. und folg. Takte), nach den Fagotten, die Klarinette (122. und folg. Takte) nach Violinen und Violen, das Horn, das einen trunkenen Dorf-Silen herbeizieht. Dazu brummt das 2. Fagott auf gut Glück 3 Noten mehr, geht ihm nicht über die Lippen, wir hören f, c, f (95.—97., 111.—113. Takt) nicht f, c, c, f; das 2. c bleibt stecken.

Die Hoboe war auf dem schlechten Takttheil (2. Viertel, 91 und folg. Takte) eingetreten. Dies macht den Eindruck, als habe auch sie gegafft oder geschlafen, und sich deshalb verspätet. Diese humoristische Intention hat schon manchen Hoboisten veranlaßt, den Eintritt zu verfehlen und allen Ernstes

Digitized by Google

zu spät zu kommen. Beethoven gab wohl die Stelle dem 2. Fagottisten, weil ein solcher gewöhnlich ungeübter, unsicherer als der erste ist, was zum Ausdruck der Stelle paßt.

Wo im 2. Theil der auf der Goldwage feinsten Geschmackes abgewogenen Burleske, der Rhythmus durch halbe Noten auf dem ersten Takttheil, aus dem $^3/_4$ in den $^2/_4$ Takt überschlägt (60. und folg. Takt), vollends wo der $^2/_4$ Takt mit Kreide an die Wand geschrieben wird (Trio) da sieht man die Holzschuhe des jubelnden Landvolks in der Luft fliegen. Auch die Trägsten müssen in die Runde. Der ganze Trödel wird wiederholt (Scherzo und Trio). Wo nach der Wiederholung der Runde (Trio) die anfänglichen Touren mit einer zweiten Wiederholung des Scherzos (das zum 3. Mal gehört wird) abschließen sollten, stürzen sie in ein Presto und haben nicht ausgerast, als bereits der Himmel grollt, nicht etwa in einer vorlauten Pauke in dem leisen Tremolo der Bässe auf des. Bei dieser noch entfernten Drohstimme fliehen die Gruppen durcheinander, sucht Alles ein Obdach. Wunderbar zeichnet diese Bewegung die staccato-Figur der 2. Violine, während in der Gegenbewegung kleine Hülfs- und Klageschreie sich Luft machen (5., 6. Takt des Allegro $^4/_4$ F Moll, 155 Takte Sturm). Regenfäden ziehen über das Bild. Auf Sturmesflügeln naht die Wolke. Den ersten Donnerkeil schleudert die Pauke, die in der Symphonide, hier zum ersten Male gehört wird, und nun auch donnerkeilig wirkt (21. Takt ff). Noch später (82. Takt) tritt zum ersten Male der Sturmvogel, die Pikkolo-Flöte ein. Der

Digitized by Google

ſpäte Gebrauch der Pauke iſt vollkommen rationell. In den lichten Landſchaften wäre ſie eine Anomalie geweſen. Wie wenige Komponiſten verſtehen ſo zurückhaltend zu ſein. —

Man wird immer Perſonen beobachten, die bei dem Paukenſchlag zuſammenſchaudern. So etwas wirkt in der Kunſt durch die naturwüchſige Wahrheit, in der Natur durch die Abſolutheit der Erſcheinung. Von der Gemmihöhe im Wallis, ſah ich ein ſolches Wetter über das Rhonethal kommen. Der Fluß trat aus ſeinem Bett; der letzte Schlag fiel im Eringerthale; die Echos an der Penniniſchen Alpen-Kette riefen ihn ſich zu — das iſt der letzte Paukenſchlag im Beethovenſchen Sturm! — Auf dem 4. Viertel des 106. Taktes erreichen Sturm und Gewitter den Höhepunkt (verminderter Septimenakkord auf fis). Nach dieſer Stelle, wo man vom Blitz geblendet, nichts mehr unterſcheidet, geht es abwärts. Der Sturm legt ſich, bald ſpannt ſich ein Regenbogen über das Bild, es tropft nur noch in der ſehnſüchtig in Dur hinanſteigenden Flöte (154., 155. Takt). Schalmeien erwachen, man eilt von allen Seiten herbei. Wer zuerſt auf dem Platz iſt, ſoll „Maigraf" ſein, daß da Tonika und Dominante über einander ſtolpern, iſt in der Natur der Sache.

Der 5. Satz (Allegro $^6/_8$, 264 Takte, keine Repriſe) verſchmilzt die Variationenform mit der Rondoform. Dieſer Schluß iſt kurz gehalten, wenigſtens erſcheint er dem Zuhörer kurz, der gern länger auf dem Lande verweilt hätte. Beethoven giebt keine Symphonie, eine Symphonide. Gerade dieſe Kürze zeigt den Geſchmack des Meiſters. Ausbreitungen

Digitized by Google

seiner Seele nach dem Sturm, Verfolgungen des Gegenstandes auf rein geistigen Gebieten, wären zur Symphonie geworden, und die Symphonie hätte das Bild (Symphonide) erdrückt. Beethovens Bild schließt mit dem Sturm in dem Rahmen der Dankgefühle des Landvolks. In einigen raschen Sprüngen erreicht der Dichter seine ländliche Wohnung um von dem Naturtumult auszuruhen.

Alle Glieder der Naturverbrüderung finden in der Pastorale Vertretung. Veilchen und Schlüsselblumen nicken am Bach; Frau Störchin schaut zum Ammerling, zu Nachtigall, Wachtel und Kuckuk vom Dache hinüber, wo sie häusliche Sorgen zurückhalten. Sie weiß, was sich der Wald erzählt!

Vom 1. Satz sagt Marx l. c.: Ueberall schmiegt sich Anmuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustruf aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben.

Furchtbar schön ist die Scene des Sturms, fährt Schindler fort, mit den ihr angehörenden Episoden und wunderherrlich geschildert das endliche Austoben des Gewitters. Zuweilen noch ferner Donner. Die Hoboe zeigt durch einige liebliche Töne an, daß die Gefahr vorüber und der Himmel wieder heiter wird. Unmittelbar darauf ertönt der Klang der Schalmei und des Waldhorns; eine andere Situation beginnt, die den Hintergrund des Tongemäldes bildet. Es ist der 5. Satz mit der Ueberschrift: Hirtengesang, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Gemüthlich heiter, nach

österreichischer Weise.*) Wie der Maler seine Landschaft nach allen Richtungen hin abrundet und Harmonie in die Theile des Ganzen bringt, so thut es auch Beethoven in dieser Symphonie. Ruhig beginnt sie im Vordergrund, die Farben der Hauptpartien lösen sich immer sanft ab, ohne ineinander zu verschwimmen, beruhigend schließt wieder der Hintergrund, und das weit in der Ferne verhallende Waldhorn will uns noch in den letzten Akkorden täuschen, als wären wir in dem großen Konzertsaal der Natur gewesen. —

Das Polemische.

Wer nicht auf dem Lande gründlich naß wurde, der versteht den Sturm gar nicht, viel weniger ein Konservatoriumsdirektor wie Fetis, der noch im Wasser pulvertrocken bleibt. Wer bei diesem Wetter, in den Unisonen der Violoncelle und Kontrebässe, in den ersteren eine Note mehr zählt als in den letzteren, ist einem Menschen zu vergleichen, der im Augenblicke, wo man den Untergang der Welt erwartet, dem Nachbar in's Ohr flüstert, ihm sei ein Knopf verloren gegangen.

---

*) Ueber diesen wichtigen Punkt einer angeblich von Beethoven in's Auge gefaßten Nationalität sagt Schindler: die Erfahrung hat gezeigt, daß die Pastorale an Orten wo man mit dem Charakter der österreichischen Nationalmusik nicht ganz vertraut war, die Intentionen des Komponisten nicht erfaßt wurden. Das Erfassen und Verstehen wird aber leicht wenn man weiß, daß in mehren Sätzen die Volksmusik der heiteren Oesterreicher, versteht sich in potenzirter Veredlung, den Grundcharakter (?) bildet.

Digitized by Google

Man vergleiche Nr. 36 (2. Abtheilung des Katalogs), wo in den 32 Variationen auf ein Originalthema in C Moll, die linke Hand Fünftolen, die rechte dazu Septolen hat.

Fetis tadelt den Eintritt des Horns in C Dur auf dem Orgelpunkt von F Dur (5. Satz, 5. Takt, Kuhreigen). Er schlägt Verbesserungen vor (traité, §. 215), welche die plastische Stelle zu einem Gemeinplatz machen. Man greift in jenen Gedankenblitz des Genies gewissermaaßen mit Händen, daß der Kuhreigen in der Klarinette (1. — 4. Takt) aus der Ebene, im Horn (5. — 8. Takt) von einem Berge ertönt, daß die vom Sturm zerstreuten Hirten, das Zeichen der Wiedervereinigung von mehreren Seiten hören lassen. Das Gesetz der Tonalität (la loi générale des rapports des sons) gäbe, meint Fetis, nicht in der Kunst zu, was in der Natur bestehe. Dominante und Tonika sind aber gar nicht zwei Tonarten, sie bilden ein und dasselbe geheimnißvoll geschriebene Buch in zwei Theilen, die man nicht trennen darf, die sich zeugend vervollständigen. Die licentia poetica in der Satzbildung ist hier der Indifferenzpunkt von Dominante und Tonika, wie in der Hornstelle der Eroica, in der Geisterbrücke der C Moll-Symphonie, in der Fidelio-Ouverture in C Dur, in der Sonate Les adieux. Der Tondichter ist sich sehr wohl bewußt, daß er die Verbindung von Tonika und Dominante zu momentaner Akkordzweiheit, als Licenz, an besonders bedeutsamen Stellen anwendet; in Mittelsätzen, beim Heraustreten aus denselben; bei Einführungen eines neuen Motivs, das er damit der Wirkung nach potenzirt. Man hat

Digitized by Google

noch nicht bemerkt, daß der Dreiklang von f mit ausgelaſſener Terz eine Anſpielung auf den Anfang des 1. Satzes ausmacht, welche hier im 5., wo der Dichter zu den heiteren, auf dem Lande entſtehenden Empfindungen zurückkehrt, beſonders hervorzuheben, nach allem Vorhergehenden zu modifiziren war. Wir hatten das zu dem Dreiklang von f mit ausgelaſſener Terz diſſonirende, der Dominante angehörende g (5. Takt, Alt) als einen Nonenvorhalt der Dezime verſtanden, welche im 8. Takt eintritt (les trois styles, T. 1, p. 103). Oulibiſcheff, der in das Horn von Fetis ſtößt, bemerkt dagegen, die None ſei ein Vorhalt der Oktave (Pamphlet, S. 222). Er und andere Empiriker, wiſſen freilich nichts von einer ſteigenden None, die ſie im 55. Takt des Adagio im A Moll-Quar- op. 132 finden können, wo eine None nur eine Terz ſteigt (h, d). Die Autorität Beethovens ſetzt man aber billig über die von Fetis.

Eine bisher überſehene Erklärung giebt Séroff (Neue Zeitſchrift für Muſik, Oulibiſcheff gegen Beethoven, vorläufige Proteſtation eines Ruſſen). Fetis und Oulibiſcheff, ſagt Séroff, wiſſen nicht, daß der Undezimenakkord mit allen ſeinen Intervallen gebraucht, in welchem Falle er heftiger als bei Beethoven diſſonirt, bei dem nur die None angewandt iſt, eine der gewöhnlichſten Schlußformeln der Inſtrumentalmuſik des vorigen Jahrhunderts ausmacht. Von 10 Sonatenſätzen in Haydn und Mozart wird man in 5 einen ſolchen, durch die Dominante vorbereiteten, durch den toniſchen Dreiklang aufgelöſten Vorhalt finden. Dieſe in Haydn und

Digitized by Google

Mozart faſt zum Zopf gewordene Schlußformel, braucht Beethoven zu Anfang eines Satzes, was der genialen Intention eine reizende Friſche verleiht, welche nicht verfehlt hat, Kurzſichtige auf eine bemitleidenswerthe Weiſe zu desorientiren.

Dieſe Erklärung iſt gewiß die genügendſte. Es war nicht leicht, den Undezimenakkord f (Baß), c, e, g, b (Oberſtimme) herauszuſehen, weil nur f im Baß, nur c und g im Horn bei Beethoven gegeben, die übrigen Intervalle des Undezimenakkords (e, b) weggelaſſen ſind, die Lage des Akkords auch zerſtreut iſt. In den, den Dreiklang von c mit ausgelaſſener Terz arpeggirenden Hornnoten c und g, ſehen wir eine Nachahmung des im Baß liegenden, ländlich wie ein Dudelſack, klingenden Dreiklangs von f mit ausgelaſſener Terz, der im 1. Takt des 1. Satzes die ganze ländliche Natur lieblich, mit ſo unnachahmlicher Grazie hinſtellte, daß man glauben möchte, das unſterbliche Werk ſei nie komponirt worden, ſondern von Anfang an mit der Natur zugleich da geweſen. —

Hiſtoriſche Kritik.

A. M. Z., 1809, S. 267. Am 22. Dezember 1808 gab Beethoven im Theater an der Wien eine Akademie. Sie enthielt nur Stücke von ſeiner Kompoſition und zwar ganz neue, die noch nicht gehört und größtentheils noch nicht herausgegeben ſind. (Genau ſtimmt hiemit Reichardt, ſiehe op. 80). Ich gebe die Ordnung, in der ſie aufeinander folgten abſichtlich mit den eigenen Worten des Zettels (dieſem Zettel konnte Beethoven nicht fremd geblieben ſein).

Digitized by Google

1. Abtheilung, Paſtoral-Symphonie Nr. 5 (lies Nr. 6, oder ſollte op. 68 vor op. 67 komponirt und früher ohne opus-Zahl erſchienen ſein? mit dem Jahr 1810 finden wir in allen Quellen die Paſtorale unter Nr. 6).

„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“ 1. Stück: Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menſchen erwachen; 2. Stück: Scene am Bach; 3.: Luſtiges Beiſammenſein der Landleute, fällt ein 4.: Donner und Sturm, in welches einfällt, 5.: Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

A. M. Z., April 1809, Gewandhauskonzerte. Eine Symphonie von Beethoven aus ſeinem Manuſcripte, ſo eben bei Breitkopf erſchienen, von ihm ſelbſt ländlich genannt.

A. M. Z., 1810, 12 Spalten (Auszug). Das wunderbare, originelle, lebensvolle Werk enthält in Symphonieform ein Gemälde des Landlebens. Soll die Muſik malen? — Sind wir nicht ſchon längſt über die Zeiten hinaus, wo man ſich auf muſikaliſche Malerei etwas zu Gute that? Das Werk iſt auch keine Darſtellung räumlicher Gegenſtände, ſondern der Empfindungen, welche wir bei dem Anblicke ländlicher Gegenſtände haben (ſehr wahr, man lernt ganz eigentlich aus der Paſtorale, wie Empfindung und Realität Hand in Hand gehen, da wir hier, beim Empfinden die räumlichen Gegenſtände, ſo zu ſagen, mit Händen greifen). Der 1. Satz beginnt mit einem einfachen, gefälligen Geſange (Motiv), wel-

Digitized by Google

cher die angenehmen, während eines Ganges von der Stadt nach dem Lande aufsteigenden Gefühle ausdrückt. Das Thema wird mit immer veränderter Begleitung und dem allmähligen Eintreten der Blasinstrumente wiederholt, um so die Steigerung der Empfindungen darzustellen, welche lebhafter werden, je näher der auf dem Lande Erholung suchende Städter seinem Ziele kommt. Der zweite Theil beginnt mit den beiden Anfangstakten des ersten. Der Uebergang von B nach D Dur macht eine treffliche Wirkung, allein der 27 Takte lange Aufenthalt auf dem Dominantenakkorde ermüdet; das Ohr verlangt durch eine neue Harmonie gereizt zu werden, die mit dem 55. Takt etwas zu spät kommt. (Wir verstehen die Stelle als Vorstellung der, Naturgegenständen innewohnenden anorganischer Monotonie, die ihre Größe hat). Mit dem 55. Takt spricht uns das Thema (Motiv) in G Dur, wozu die 2. Geige ein artiges Contrethema von 2 Takten spielt, sehr angenehm wieder zu (ein Triumph kontrapunktischen Styls. Die 2. Violine hat als Kontrepunkt zum Motiv: g (ganze Note 55. Takt), dann g, fis, e, d Sechzehntheile, d, d Achtel (56. Takt), welche Figur das Violoncello wiederholt. Das Motiv erscheint verjüngt).

Nr. 2 soll eine Scene am Bach darstellen. Wirklich empfinden wir Alles, wozu ein solcher entlegener, zur Zufriedenheit und ruhigen Beschauung stimmender Ort uns einladet. Die zweiten Violinen und Violen fangen einen sanften, in Terzen sich bewegenden Gesang (? eine Begleitung, rinnendes

Digitized by Google

Waſſer) an, der durch 2 Violoncelle verdoppelt, vortrefflich herausgehoben wird. Dazu ſpielt die 1. Violine einen kurzen, zweckmäßigen Geſang (Motiv). Mit dem 5. Takt wird die begleitende Bewegung ſchneller und wir glauben in der That das ſanfte Murmeln eines Baches zu hören. Der Geſang der 1. Violine wird fließender und zuſammenhängender, die Empfindungen werden beſtimmter. Mit dem 7. Takt ergreifen Klarinette und Fagott den Satz (das Motiv), mit welchem die 1. Violine begann. Die murmelnde Bewegung dauert fort; die 1. Violine ſcheint in kurzen Trillern auf das Zwitſchern der Vögel in den Umſchattungen des Baches zu deuten. Die Hörner blaſen dazu eine eigene, aus Rucknoten beſtehende Figur (23. und folg. Takte). (Mit Rucknoten ſind die von den Hörnern in Oktaven geblaſenen Synkopen gemeint die auf ſchlechte Takttheile, auf das 6., 9., 12. Achtel drängen und damit ein eigenthümliches Leben auf dem Waſſer verbreiten. Ein Windhauch der die Strömung gleichſam zurück zu fließen nöthigt.)

Erſt im 50. Takt erfolgt der bereits im 32. erwartete Uebergang in die Dominante (F Dur) des Haupttons. Das Anfangsthema tritt nun wieder an, aber unter welcher veränderten Geſtalt! — Die 1. Violine variirt den kurzen Einleitungsſatz (das Motiv). Den lieblichen in Terzen ſich bewegenden Geſang (die Begleitung) tragen jetzt die Klarinetten und Fagotte vor. Damit noch nicht zufrieden, geſellt der Komponiſt jene originelle, aus Rucknoten beſtehende Figur

Digitized by Google

hinzu. Dieſe Stelle (vom 50.—54. Takt) macht einen unbeſchreiblich ſchönen Effekt und giebt uns von dem Geiſte des Künſtlers einen hohen Begriff.

Der Rezenſent tadelt die Ammerlingſtelle, wegen der, angeblich, zu nahe liegenden, nicht von Oulibiſcheff entdeckten Sekunden. Dieſe fließen in der 2. Violine den in der erſten ausgehaltenen Vierteln, ſo ſchnell vorüber, daß ſie als durchgehende Noten der die Waſſerſtrömung gebenden Begleitungsfigur, nicht im geringſten ſtören. Das Waſſer kräuſelt ſich dabei etwas (vergleiche die komplizirtere Stelle im 91.—94. Takt).

Nr. 3 kann der Rezenſent aus dem Jahre 1810, wegen geringeren Ideenreichthums (!) Mangels an harmoniſcher Abwechslung und Inſtrumentation (!), verletzte Einheit im Takte, zu häufiger Wiederholung einzelner Stellen, weniger Geſchmack abgewinnen (!) Ehe wir uns in der Haupttonart feſtgeſetzt haben, ſagt er, werden wir ſchon mit dem 9. Takt etwas unſanft aus dieſem Beſitze verdrängt und nach D Dur geworfen (die Beethovenſche Terzmodulation, er tritt von F Dur in D Dur ein, wie aus einem Zimmer ohne Schwelle in ein anderes. Im 1. Satz war er eben ſo reizend unvorbereitet, von G Dur nach E Dur, von B Dur nach D Dur gegangen, 2. Theil, 70. und 71., 24. und 25. Takt). Mit dem 25. Takt müſſen wir dieſe unangenehmen exmissio possessionis (keine exmissio, ein novus titulus possessionis) noch einmal erfahren. Ermüdend iſt der vom 91. Takt an eingeſtreute Zwiſchenſatz (das Hoboe-solo!) wegen öfterer Wieder-

Digitized by Google

kehr und spärlicher Ausschmückung durch neue Harmonien (wären diese in einem Bauerntanze am Platze gewesen?) Dieselben Mängel hat der Zwischensatz im $^2/_4$ Takt (Trio). Die Unähnlichkeit (?) der Figuren mit denen des Hauptsatzes (Scherzo) thut der Einheit zu viel Abbruch.

Hier wird vergessen, daß ein Tanz Touren hat. Die Triofigur ist die beste Erfüllung des im 1. Satz gegebenen Versprechens, es werde nicht ohne Tanz abgehen. Das Trio ist den Stellen des 1. Satzes nahe verwandt, in denen bereits mit den Füßen gescharrt wurde (83. Takt des ersten, 227. Takt des zweiten Theils). Ueberall ein höherer thematischer Styl dessen Einheitlichkeit die Idee ist.

Der Gewittersturm ist unstreitig das gelungendste Stück, heißt es weiter. So mannigfaltig die einzelnen Erscheinungen sind, die uns bei solch' einem Gegenstande geboten werden; so einfach und neu ist die Form, unter welcher uns der geniale Beethoven dies imposante Naturschauspiel in der Nachahmung giebt.

Nr. 5 beginnt mit einem Satze der den Kuhreigen nachahmt. Was kann natürlicher, schöner, dem Charakter des Landmanns angemessener gedacht werden? Der Gesang (Motiv) fängt in C Dur, der Dominante von F an und wird Takt 5 von dem Horn auf eine originelle Weise unter dem frei eintretenden $^7_4$ Akkord der erst mit dem 3. Achtel des 8. Taktes seine Auflösung erhält, wiederholt.

Wenn der Künstler hierdurch den verschiedenen Ton der Hirteninstrumente an verschiedenen Orten des

Digitized by Google

Dorfes ausdrücken wollte, ſo hat er ſeinen Zweck glücklich erreicht.

Mit dem 9. Takt tritt ein aus dem 1. Takt gebauter Geſang ein (1. Violine), welcher den erſten Grad der Freude vortrefflich malt. Mit dem 17. Takt trägt die 2. Violine den Geſang eine Oktave tiefer vor, die erſte begleitet in Sechzehntheilen. Dieſe ſchnellere Bewegung ſtellt den zweiten Moment der Freude dar. Mit dem 25. Takt bekommen Violen, das Violoncell den Geſang, den Klarinette und Hörner ſtark herausheben, die Geigen in Sechzehntheilen, höchſter Grad des Frohſinns. Mit dem 56. Takt wird vermittelſt eines Stückes vom Thema (in der Geige) wiederum in den Hauptſatz eingeleitet, der unter jener originellen, frei eintretenden $\frac{7}{4}$ Harmonie, von neuem erſcheint. Nach jener Melodie, die vom 9. Takt begann, folgt ein 15 Takte langer Zwiſchenſatz (Epiſode) deſſen Einſchaltung uns das Hauptthema entrückt, um es nicht läſtig werden zu laſſen. Dann kehrt es in einem auf die mannigfachſte Art durchgeführten Abſchnitte zurück. Wir hören auf den mehrgedachten Nebengeſang in anderer Form. Er wird im Gewand eines Kontrathemas begleitet und bis zum Schluß durchgeführt, der mit dem Anfangsſatze (Melodie des Kuhreigens) bedeutſam erfolgt.

* * *

Op. 69. Große Sonate für Pianoforte und Violoncell (3.) A Dur, dem Baron von Gleichenſtein gewidmet (Breitkopf). Zuerſt

angezeigt Oktober 1809, Intelligenzblatt der A. M. Z. Bis jetzt 6 Ausgaben. (Allegro ma non tanto $^4/_4$ alla breve. Scherzo $^3/_4$ Allegro molto A Moll. Adagio cantabile $^2/_4$ E Dur. Allegro vivace $^4/_4$ alla breve) für Pianoforte und Violine, für Pianoforte vierhändig von Schmidt.

Dieſes Inſtrumentalduett von beträchtlichem Umfang, wenn gleich ohne eigentlichen Mittelſatz langſamer Bewegung, denn der kurze Adagio cantabile überſchriebene Satz iſt nur eine Vorbereitung auf die raſchere Bewegung des Finale, zeigt es recht, wie die Doppelſonate an ſich ein geringerer Organismus iſt als die Sonate, wie ſie, prinzipiell, der Geltendmachung zweier Inſtrumente (Perſonen) nicht ſowohl der Geltendmachung eines Gehalts (der Sache) gilt.

Neu iſt, daß das begleitende Inſtrument das Motiv (ein rechtes Cello-Thema) in 5 Takten solo hinſtellt (vergleiche die Anfänge in op. 47, 96, 102). Im 1. Satze ſtößt man auf ein ossia (facilité) im Baß der Klavierſtimme, eine Variante der Begleitung in Triolen, welche dieſe tongeſättigter macht. Auf meine Anfrage bei den Verlegern erhielt ich die Antwort, das Original-Manuſcript finde ſich nicht mehr, an der Aechtheit der Variante ſei nicht zu zweifeln. Bei Beethoven's Charakter iſt jedenfalls auffallend, daß er zwei Leſearten ſtatuirte. Als ossia für eine bloße Baßfigur iſt dies das einzige Beiſpiel (vergleiche op. 58).

Das Scherzo bietet in der Klavierſtimme das Eigenthümliche, daß auf einer ſynkopirten (ſtummen) Note der Finger gewechſelt wird, der vierte den dritten ablöſt, was das Inſtru-

Digitized by Google

ment um einen Effekt bereichert, dem wir in höherer Bedeutsamkeit begegnen werden (op. 106 Adagio, op. 110 Adagio). Bei den im 3. Theil des Scherzos (Trio) nachschleppenden, so zu sagen in den Hemmschuh gelegten Perioden, wird man an das Scherzo der A Dur-Symphonie erinnert. Nach erfolgter Reprise von Scherzo nebst Trio, wie es Beethoven in dieser Periode zu halten pflegt, findet sich eine Scala im Umfang einer Sexte von a bis c hinunter, von c bis e, synkopirte Noten, mit auf demselben wechselnden Fingersatz, zum pizzicato des Violoncells. Dies ist von eigenthümlichstem Effekt und emanzipirt den Duettstyl zu einer orchestralen Production.

Violoncellisten spielen die Sonate gern, weil die Stimme dankbar ist. Für die im Violinschlüssel geschriebenen Stellen sollten sie sich gesagt sein lassen, was Beethoven zu dem B Dur-Trio, op. 97 bemerkt (Originalausgabe, in verso) nämlich, daß, wo in seinen Werken in der Violoncellstimme der Violinschlüssel stehet, die Noten um eine Oktave tiefer zu nehmen sind.

* * *

Op. 70. Zwei Trios für Pianoforte, Violine nnd Violoncello, D Dur, Es Dur, (dritte und vierte) der Gräfin Maria v. Erdödy gewidmet (Breitkopf). 5 Ausgaben. Komponirt 1808, erschienen Oktober 1809, Intelligenzblatt der A. M. Z., für das Pianoforte zu 4 Händen von Meckwitz, von G. Reichardt.

Reichardt. Vertraute Briefe auf einer Reise nach Wien.

Digitized by Google

Amsterdam 1810, Bd. 1, S. 166. Wien, November 1808. „Beethoven wohnt und lebt viel bei einer ungarischen Gräfin Erdödy, die den vordern Theil des Hauses bewohnt. Zu einem recht angenehmen Diner ward ich durch ein sehr freundliches, herzliches Billet von Beethoven, zu seiner Hausdame, der Gräfin Erdödy, eingeladen. Denkt Euch eine sehr hübsche, kleine, feine, fünfundzwanzigjährige Frau, die im 15. Jahre verheirathet wurde, gleich vom ersten Wochenbett ein unheilbares Uebel behielt, seit den 10 Jahren nicht 2, 3 Monate außer dem Bette sein könne und dabei doch drei gesunde liebe Kinder geboren hat, der allein der Genuß der Musik blieb, die selbst Beethovensche Sachen recht brav spielt, und mit noch immer dick geschwollenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt. Beethoven spielte bei der Gräfin Erdödy ganz meisterhaft, ganz begeistert neue Trios, die er kürzlich gemacht, worin ein so himmlischer, kantabiler Satz, $^3/_4$ As Dur, vorkam (das 2. Allegretto des 2. Trios), wie ich von ihm noch nie gehört, und der das Lieblichste, Graziöseste ist, das ich je gehört; er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich daran denke. Er wird die Trios nächstens in Leipzig stechen lassen."

A. M. Z. 1813, S. 141 (Rezension von Hoffmann, 14 Spalten Auszug). Die ersten 4 Takte (Trio in D Dur) enthalten das Hauptthema, der 7. und 8. im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beiden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, das ganze Allegro gewebt ist.

Man darf da anderer Meinung als Hoffmann sein. Die

Digitized by Google

erſten 4 Takte ſind die Vorausnahme einer dem Gegenmotiv (Seitenſatz) angehörenden Figur, als Intonda (35. Takt Violoncellſtimme; 35.—43. Takt Vorbereitung des Gegenmotivs) das (44. und folg. Takte) in der Klavierſtimme gegen die Uniſonengänge der Saiteninſtrumente, dann (52. und folg. Takte) in den Saiteninſtrumenten gegen die Klavierſtimme, normal auf der Dominante des Haupttons D, modulirt). Die kurze, aber ergreifende Kantilene im Violonlell (7. und 8. Takt) iſt kein Nebenthema ſondern das Hauptthema, das nach jener genialen Intonda von 4 Takten, ſo viel wirkungsvoller auftretende Motiv. Aus Motiv und Gegenmotiv geſtaltet ſich der Mittelſatz (1.—84. Takt des 2. Theils). Dies iſt für die Stellung dieſer Integraltheile zum 1. Theil entſcheidend, denn nicht bei dem orthodox-thematiſchen Beethoven findet ſich, daß ein *Neben-* d. h. immer, dem Hauptthema untergeordneter, der Mittelſatz, den Knoten der Satzbildung ſchürzte, was nach Hoffmanns Anſicht hier der Fall wäre, ſondern ohne Ausnahme, Motiv oder Gegenmotiv oder beide zuſammen.

Um ſo zweckmäßiger war es, fährt Hoffmann fort, den im ganzen Stück vorherrſchenden Gedanken in 4 Oktaven **unisono** vortragen zn laſſen; er prägt ſich dem Zuhörer feſt und beſtimmt ein, und dieſer verliert ihn in den wunderlichſten Krümmungen und Wendungen, wie einen ſilberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge.

Eine richtige Würdigung der genialen Intention Beethovens, der den 1. Satz ſchließt, wie er ihn anfing. Eine die-

Digitized by Google

ſer Idee wahlverwandte iſt der Anfang der unſterblichen Sonate für Pianoforte und Violoncell op. 102, D Dur, wo nach einer die Aufmerkſamkeit an ſich reißenden Tonfigur dem Violoncell ſofort eine Kantilenenblüthe entſprießt. Zu bemerken iſt noch, wie der 5. Takt im Trio ganz unerwartet auf f hinausführt, der Komponiſt dieſes f als Dominante denkt und im 6. Takt b im Baß der Klavierſtimme, (ſeine hier erweichte Schreckensnote) als Vorhalt von a ergreift, zu welcher Grundnote, das in dem hell und durchdringend vom Violoncell geſungene, vom Klavier begleitete Motiv in D Dur erklingt.

Der 2. Satz, Largo, trägt den Charakter einer ſanften, dem Gemüth wohlthuenden Wehmuth, ſagt Hoffmann. Das Thema iſt in ächt Beethovenſcher Manier, aus zwei ganz einfachen, nur 1 Takt langen Figuren zuſammengeſetzt. Es enthalten dieſe wenigen harmoniſch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt iſt. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncell vortragen (18. und folg. Takte), hat der Flügel einen Satz in 64 theil. Sextolen, die pp und leggiermente vorgetragen werden ſollen. Es iſt dies faſt die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraſchende, wirkungsvolle Weiſe geltend gemacht werden kann. Werden nämlich dieſe Sextolen, mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug, mit geſchickter, leichter Hand geſpielt, ſo entſteht ein Säuſeln, das an Aeolsharfe und Harmonika erinnert, und, mit den Bogentönen vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkung iſt. Rezenſent that zu dem Pianozug und den Dämpfern auch noch den Harmonikazug, der das

Digitized by Google

Manual verschiebt, so, daß die Hämmer nur eine Saite anschlagen, und aus dem schönen Streicherschen (Wiener) Flügel schwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgestalten das Gemüth umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten.

Hiergegen ist zweierlei zu bemerken. Hoffmann gruppirt in seinem Notenbeispiele die Sextolen unisono zu einem Tremolo, die Note in der Oberstimme des Klaviers fällt auf die gleichnamige der Unterstimme (f auf f, a auf a). Anders bei Beethoven (18. Takt). a in der Oberstimme fällt auf f in der Unterstimme, f in der Oberstimme auf a in der Unterstimme, außerdem, was noch viel wichtiger ist, sind diese zwei Noten bei Beethoven in Gruppen zu zwei, nicht zu 6, 64theil. Sextolen ausgeschrieben, d. h. es kommen 24 kleine Einschnitte (Accente) auf jeden Takt ($^2/_4$), 6 auf jedes Achtel, was einen absichtlich dürren, wie ein Skelett im Winde klappernden Effekt macht, der nicht tonal (ohrsinnlich) wie ein Tremolo, sondern rhythmisch (geistig, durch die Vorstellungen, die damit entstehen) wirkt. Man kann sich das falsche Citat bei Hoffmann und seine Ansicht der Wirkung dieses charakterisirten Modus der Klavierbegleitung, von dem, so viel wir wissen, die musikalische Literatur kein zweites Beispiel besitzt, nur dadurch erklären, daß Hoffmann die Stelle in Bausch und Bogen tremolirte, statt dieselbe, wie Beethoven will, genau einzukerben und hierauf notirte, wie er sie gespielt hatte, nicht wie sie da steht. Es ist Mockwitz nicht besser ergangen. Sein vierhändiges Arrangement hat richtige Noten,

Digitized by Google

aber eine falſche Gruppirung. Iſt die Stelle aber kein Tremolo, ſo kann auch von keinem Effekt eines ſolchen die Rede ſein, vielmehr nur von einem ganz gegentheiligen. Die Kritik aber darf nicht annehmen, dieſer Komponiſt habe ſich auch nur bei einem Gelegenheitsſtück, etwa in Anſehen eines von ſeiner Hausdame (ſiehe oben Reichardt) auf den leicht gehenden Wiener Flügeln leicht davon zu tragenden Triumphs bis zu einem tonalen, rein ſinnlichen Effekt herablaſſen wollen. Es könnte eher eine geheime Ironie gegen die damals ſo berühmten Steibeltſchen Tremoli in der Stelle liegen.

Hoffmann. Der Schlußſatz hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das in manchen Wendungen und ſinnreichen Anſpielungen durch das ganze Stück, im Wechſel verſchiedener Figuren, immer wieder durchblickt. So wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechſelnden Lichtern und Schatten, wie ſich dann im raſtloſen Jagen und Treiben Geſtalten bilden, verfließen und wieder bilden, ſo eilt nach der 2. Fermate (8. Takt) der Satz unaufhaltſam fort.

Das Es Dur-Trio.

Hoffmann. Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungsſatzes (Poco sostenuto) wird in einer kanoniſchen Imitation vorgetragen, aber ſchon im 11. Takt erſcheinen in der Oberſtimme des Flügels lebhaftere Figuren, bis wieder ein gar gemüthliches, ausdrucksvolles Thema zu dem Ruhepunkt in der Dominante führt, worauf das Allegro ma non troppo Es Dur $^6/_8$ eintritt. Uner-

achtet des Sechsachteltaktes, der ſonſt dem Hüpfenden, Scherzhaften ſo eigen iſt, behauptet dieſer Satz einen ernſten, adeligen Charakter. Nach manchen, aus dem Haupttheme genommenen Gedanken folgt in dem 21. Takt ein zweites, herrliches Thema noch in der Haupttonart Es Dur. Nun wendet ſich der Satz nach der Dominante, und, nur in den $^6/_8$ Takt umgeſchrieben, tritt wiederum kanoniſch imitirt das Thema des Einleitungsſatzes, wiewohl anders in die Inſtrumente vertheilt, ein (34. und folg. Takte bis zum Gegenmotiv im 45. und folg.). So wie der Satz hier geſtellt iſt, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral (richtiger Chor), der das künſtliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erſcheinung das Gemüth aufregt. Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungsſatz wieder erkennen, ſo ganz anders, ſo neu erſcheint er, und es beweiſet den überſchwenglichen Reichthum des genialen Meiſters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten ſo viele Motive entſprießen, die ſich ihm, wie herrliche Blüthen und Früchte eines fruchtbaren Baum's, darbieten.

Dieſer Nachweis des Einleitungsſatzes im Allegro hätte, wenn er bekannter geweſen wäre, alle, Beethoven nach der Elle der alten Muſikwelt Meſſende verhindert, daran Anſtoß zu nehmen, daß der Einleitungsſatz, den ſie als Introduktion verſtanden, am Schluß des Allegros wiederkehrt. Er iſt der durch das Ganze führende Faden. Indem der Choral, wie Hoffmann die Periode nennt, auf b eintritt (34. Takt und

Digitized by Google

folg ; im 2. Theil auf es), bildet er die modulatoriſche Uebergangsgruppe, welcher das Gegenmotiv auf der Dominante des Haupttons, im 2. Theil auf der Tonika, entſchwebt. Aber gerade dieſer Umſtand entzieht dem Choral die auf die Erſcheinung des Gegenmotivs gerichtete Aufmerkſamkeit. Man muß Hoffmann, deſſen ſchöne Arbeit vergeſſen auf dem Kirchhofe einer alten umfangreichen Zeitſchrift ruhte, für den Nachweis um ſo dankbarer ſein, als die Sache nichts weniger als augenfällig iſt. —

Der folgende Satz, Allegretto (C Dur $^2/_4$), hat, fährt Hoffmann fort, ein gefälliges, ſingbares Thema und iſt nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonien, manches Andante geſetzt hat, aus variirenden (alternirenden) Zwiſchenſätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Der Meiſter bleibt dem wahren Styl dieſer Art Kompoſition getreu, indem der Satz ſo durch die 3 Inſtrumente verflochten iſt, daß ſie nur zuſammen den Begriff des Ganzen geben.

Das herrliche Thema des folgenden Allegrettos (**ma non troppo**, As Dur $^3/_4$), das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen **Menuetto** eingeführte pikante Mittelſatz iſt, erinnert an den hohen, edlen Adlerſchwung Mozartſcher Sätze ähnlicher Art (?). Das Trio hat eine ganz originelle Struktur, indem es aus abgebrochenen Sätzen, in denen Violoncell und Violine mit dem Flügel wechſeln, beſteht.

Bei dem Schlußſatz (Allegro, Es Dur $^2/_4$) trifft alles das wieder ein, was Recenſent vom letzten Satze im 1. Trio

Digitized by Google

sagte. Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen, Gedanken, Bilder jagen im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze, es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. Die ersten 6 Takte scheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, daß mit dem 7. Takt eintritt, allein gerade dieser zur Einleitung dienende Gedanke wird weiterhin in den mannigfaltigsten Wendungen und Anspielungen durchgeführt. (Setzen wir dem hinzu, daß dieser leibhaftige Callot an Umfang (301 Takte, Reprise) wie Interesse der bedeutendste Satz ist und sich in Unbändigkeit, bachisch jauchzenden Ausdrucks, über die Allegros im D Dur-Trio stellt. Ausführung sehr schwer.)

Ansicht der Erdödy-Trios.

Es ist nicht leicht op. 70 einen Platz im System der Beethoven-Dichtung, der ihrer über die Klaviertrios op. 1 weit hinausreichenden, von der Tradition so viel emanzipirteren Satzbildung Rechnung trage, ohne den durch op. 70 für die absolute Musikidee vermittelten Gehalt damit zu hoch zu stellen. Wenn der Prophet musikalischer Kritik seiner Zeit, wenn Hoffmann von op. 70 in dem Tone spricht, in welchem er die C Moll-Symphonie feiert; so hat man sich das daraus zu erklären, daß er op. 70 dem vergleichen mochte was bisher für diese Form geschehen war, daß Beethoven den Maaß-

Digitized by Google

ſtab für dieſe Form zu der Zeit (1813) noch nicht ſo außerordentlich erweitert hatte, wie 10 Jahre ſpäter in ſeinem BDur-Trio op. 97. Was uns Reichardt von den Trios erzählt, die bei der Gräfin Erdödy, für ſie geſchrieben wurden, lieſt ſich aus ihnen heraus; ſie ſind Gelegenheitsſtücke, in denen der Tondichter mehr daran dachte, eine talentvolle, ſchöne Frau auf ihren Wiener Flügeln glänzen zu laſſen, als den Menſchen etwas von ſeiner großen inneren Muſikwelt zu erzählen. Beethoven in ſeinen perſönlicheren Emanationen verglichen, gehört op. 70 nicht zu den größeren Reſultaten ſeiner Macht über Form und Gehalt der muſikaliſchen Idee. Nur Beethoven, nur dem Trio op. 97 ſtehen indeß die Trios op. 70 nach, ſonſt leiſten ſie mehr für die Idee als die Geſammtliteratur des Klaviertrios. Sie ſind auch noch ein Beweis der erſtaunlichen Mannigfaltigkeit Beethovenſcher Erfindung. Es iſt nicht möglich, von dem Komponiſten des erſten Trios auf den Komponiſten des zweiten und umgekehrt, zu ſchließen. Zum erſten Male in der Literatur des Trios, ſind alle 3 Inſtrumente zu Individuen erwachſen, deren Aufgabe darin beſteht, zu Perſönlichkeiten zu erſtarken, deren Schwerpunkt, in der ſie verbindenden Idee liegt. Unterſuchen wir die Stellung der Form. Wie das Inſtrumental-Duett mehr oder weniger Zwecken dient, welche nicht die Muſik ſind; ſo dient das Klaviertrio mehr der Production von drei durch Inſtrumente dargeſtellten Perſonen, als einer von dieſen Perſonen unabhängigen Darſtellung der muſikaliſchen Idee. In dem Trio op. 97 allein, einem ſchon aus dieſem Geſichtspunkte unſterblichen

Digitized by Google

Kunstwerke, geht das Instrumentenpersonal dermaßen in der Idee auf, daß man der handelnden Personen über die Idee vergißt. Einen solchen Indifferenzpunkt von Mitteln und Zweck bahnt op. 70 zwar an, man kann aber nicht sagen, daß die Trios diesen höchsten Standpunkt überall oder auch nur sehr überwiegend erreichen. Es ist zu viel für den Effekt am Klavier geschehen, der Gehalt ist, Beethoven, nicht etwa anderen Klaviertrio-Komponisten gegenüber, ein mehr mit der Form spielender als auf die Idee verwandter, ein zwar von ächter Genialität durchdrungener, im Ganzen genommen, nicht genug musikgesättigter d. h. ideenberauschter, wie man es in größeren Werken Beethoven's dieser Periode gewohnt ist. Mit Ausnahme des letzten Satzes, ist das Es Dur-Trio nicht viel mehr als ein vertiefter Hummel und selbst das unbändigere D Dur-Trio, ist nicht frei von einem gewissen, der Idee nicht mehr verwandten Geklingel. Wir rechnen dahin die Triolenfigur im 19. und 20. Takt des 1. Satzes; ausgeschriebene Triller (58. und folg. Takte) einige Klavierpassagen (110.—126. Takt, 2. Theil), Scalen (9.—13. Takt vor Schluß).

Rührung paßt für Frauenzimmer, dem Mann muß Musikfeuer aus dem Geiste schlagen, schreibt Beethoven (Bd. 1. S. 174). Das nun ist auch in op. 70 in hohem Grade der Fall, Musikfeuer schlägt in Flammen aus dem D Dur-Trio, aus dem letzten Satze des Es Dur Trios. Bestechende Erscheinungen; eine von Personen und Mitteln abstrahirende, den Kunsthimmel stürmende Idee, sind die Trios nicht.

Digitized by Google

Es ist darauf aufmerksam zu machen, daß die Trios nicht das Prädikat groß führen. Nicht einmal jenes umfangreichste, werthvollste Trio der ganzen Literatur, nicht einmal op. 97 nennt Beethoven ein großes (siehe die Original-Ausgabe, in der Gesammtausgabe hat H. Haslinger Beethoven vergrößert). Wir finden den Grund davon nicht etwa in der Bescheidenheit Beethovens, sondern darin, daß in seinen Augen die Trioform nicht die Höhe und Reinheit der Instrumentalformen behauptete, welche sich selbst Grund und Zweck sind (Solosonate, Quartett, Symphonie). Das Trio ist eine angewandte, der Kassation (siehe op. 29) wenigstens entlehnte Form. Die Gleichartigkeit oder Ungleichartigkeit der zusammengestellten Instrumente, giebt hier den Ausschlag. Ein Violintrio ist ein kleinerer Organismus als ein Violinquartett, kein geringerer. Die Violintrios op. 9 sind den Quartetten op. 18 vollkommen ebenbürtig. Wo den Saiteninstrumenten hingegen ein Klavier sich verbindet, da ist durch die harmonische Uebermacht und den größeren Umfang des Tasteninstruments, das Gleichgewicht in der Idee gestört, des musikalischen Zweckes über andere vergessen. Wie viel der Komponist auch thue um diesem Uebelstande zu steuern, es wird von diesem Kausalzusammenhange seinem Werke immer etwas ankleben, das Klaviertrio, Klavierquartett, eine dem homogenen Trio, Quartett an sich, (nicht etwa in einem gegebenen Falle) nachstehende, Form sein und bleiben. Die Frage, ob man sich ein solches Trio nicht mit größtem Genusse vorspielen lasse, mit noch größerem, dabei betheilige? hat

Digitized by Google

mit der Beurtheilung der Idee nichts zu thun. Wir selbst verdanken op. 70 die schönsten musikalischen Stunden. Das kann kein Grund sein, ihre Bedeutung im Geiste höher zu stellen. So etwas mag für Oulibischeff passen der das C Dur-Quintett gnädig ansieht, weil er einmal darin mitgespielt, succès (!) dabei gehabt hat! — Der unterste Standpunkt der Beurtheilung, der die eigene Person beräuchernde.

Der 1. Satz des D Dur Trios ist reich an dem Beethoven eigenthümlichen Wetterleuchten von Humor und tieferem Gefühl. Der Humor liegt in den Kontrasten zwischen dem Erwarteten und Gebotenen. Die Springfluth der Unisonen in allen 3 Stimmen, die uns zu Anfang überströmt, vermag nicht darüber zu täuschen, daß der Mittelsatz unbefriedigend ist, weil die Integrale desselben, 1. ein Fragment jener Unisonen; in dieser Gestalt nur noch hüpfend, 2. das für die thematische Stampfe zu kurze Motiv, wo es nicht mehr singen kann, vielmehr noch kürzer zugeschnitten wird, indem der 2. Takt des Motivs, der gar keine Kantilene mehr abgiebt, ganze 13 Takte hindurch (35.—47. Takt des 2. Theils) imitirt wird; nicht geeignet sind ein höheres ethisches Interesse zu erregen. Das ist auf dem Papier äußerst künstlich, einen inhaltsvollen Mittelsatz giebt es nicht. Das Gegenmotiv im 1. Satz, nur Tonfigur, thut gleichfalls nicht viel für den Gehalt, am meisten noch dadurch, daß es den Unisonen zu Anfang zu Grunde liegt, vergleiche die wunderbare Vorausnahme ähnlicher Art im 2. Satz des großen F Dur Quartetts op. 59.

Das so gewonnene Unisonenthema zu Anfang, ist einem

Digitized by Google

Graben zu vergleichen, der herzhaft übersprungen wird, um am Arm des Violoncells auf Blumenteppichen im Sonnenschein zu wandeln. Der Umstand, daß das Motiv des Satzes mehr ein Ansatz zu einer Kantilene als eine solche selbst ist, und deßhalb auch sofort den Imitationen überwiesen wird, trägt seinerseits dazu bei, den Satz als eine geniale Rhapsodie erscheinen zu lassen.

Dieses **Allegro vivace e con brio** $^3/_4$ 274 Takte eine Tempobezeichnung die bei Beethoven zu den schnellsten gehört, hat 2 Reprisen und einen Anhang wie die Mozart'schen Klavierquartette. Bei Mozart ist der Anhang, wie er sich für Schlüsse paßt, mehr Spielreichthum, in op. 70, die Erweichung des Motivs von D Dur nach G Dur, ein duftiges Veilchen das er sich noch zu guter Letzt an die Brust steckt!

Das **Largo assai e espressivo** $^2/_4$ D Moll 96 Takte, das so voller Figuren in der Klavierstimme steckt, daß ein Takt eine Notenlinie füllt, hat das Trio, in Wien, das Geistertrio nennen lassen. Die Schlagschatten einer verfinsterten Seelenstimmung fallen hier auf die Dichtung. Keine Geistervorstellung, das in Mitten des Familienlebens im gräflich Erdödyschen Hause bluttropfende Herz des jedem eigenen Heerde fremden Künstlers; die tiefste subjektive Melancholie schuf dies Nachtstück im Balladenton. Keine Harmonikaklänge, das Gespenst der auf der Erde verlassenen Künstlerseele, läßt seine Knochenfinger in der hohl und schaurig zitternden Klavierbegleitung hören, zu welcher die Saiteninstrumente die traurige Geschichte erzählen. Man hat die rezitativartige bedeutsame Stelle nicht

Digitized by Google

mit einer Bewegung zu verwechſeln, die man, wie etwa die 16theil. Sextolen im Finale des Trios, op. 97, ohne Eintheilung tremoliren mag.

Die Form iſt das eintheilige Lied, denn das wie hinter Schleiern erſcheinende **Maggiore** (63. und 64. Takt) giebt keinen zweiten Theil ab. Tiefſte Innigkeit, iſt die Seele dieſes von allen bekannten Formen abweichenden Gedichts.

Es ſcheint uns hier, wo der Dichter mit Leid und Schmerz perſönlich an uns tritt, der Ort nachzuweiſen, unter welchen Bedingungen dies überhaupt zu geſchehen pflegt.

Was ſich in der langen Reihe der Soloſonaten als das ihnen gemeinſame Band ausſpricht iſt, daß Beethoven nicht ſowohl Neues, im Leben ſeines Geiſtes giebt, als vielmehr Altes, Ueberſtandenes, Vergangenes — daß er Jugendträume, getäuſchte Hoffnungen, verlorenes Glück, in Luſt und Schmerz noch einmal lebt, in den Zeichen der Muſik für ſich denkt, für ſich fühlt, nicht etwa für diejenigen die bei Beſchäftigung mit dieſen Zeichen hinter ihre Bedeutung zu kommen wünſchen dürften. Die Sonaten ſind das Spiegelbild ſeines Seelenlebens wie die Quartette dieſer, in höherem Grade der 3. Periode es ſind, nicht auch die Quartette der erſten, welche noch von der Tradition befangen, einen unperſönlicheren Ausdruck in ſich tragen. Im Orcheſter hingegen, geht der Flug ſeiner Seele nach oben, eine Symphonie von Beethoven iſt ſein Können, iſt ſein Wirken. Seine Perſon läßt er als Ballaſt auf der Erde, daß als Staub er zum Staub komme, das mächtig geladene Luftſchiff ſeiner Phantaſie nicht beſchwere.

Digitized by Google

Daß der Meister in späteren Jahren das Klavier ungenügend fand*), erklärt sich ganz eigentlich aus seinem Innigkeitsverhältnisse zu demselben. Mit der Erde war er fertig, nur den Himmel wollte er. Treten wir ihn somit in den ersten und mittleren Zeiten persönlicher an, wo immer wir ihn am Klavier finden; so ist dies auch im Klaviertrio der Fall und das schaurig in sich selbst versinkende Largo im D Dur Trio ist ein solcher Fall und ein sehr merkwürdiger.

Das Presto 4/4 D Dur ist der längste Satz (415 Takte, Reprise, Sonatenform), eine Uebertragung der breiten Form Beethovenscher Finale, aus der Symphonie auf die Kammer. Die Viertel-Unisonen in allen Stimmen (119. und folgende Takte), ein wogendes Kornfeld, erinnern an eine ähnliche Stelle in der 4. Symphonie (Allegro, 1. Theil, 83. und folgende Takte). Die Kränze, welche sich das Violoncell aus dem Motiv windet und, akkordisch vom Klavier begleitet, in Viertel-triolen schaukelt (Ausgang des Mittelsatzes 49. und folgende Takte des 2. Theiles), gehören dem Solo- (Konzert-) Styl an. In der drängenden Art Beethovenscher Schlüsse,

*) Die Solosonaten sind wohl das Beste, aber auch das Letzte was ich für das Klavier geschrieben habe, sagte Beethoven. Es ist und bleibt ein ungenügendes Instrument. Ich werde künftig nach der Art meines Großmeisters Händel jährlich nur ein Oratorium und ein Konzert (!) für irgend ein (!) Streich- oder Blasinstrument schreiben, vorausgesetzt, daß ich meine 10. Symphonie und mein Requiem beendigt habe (Mittheilung von H. Karl Holz 1857). Das Streich- oder Blasinstrument sollte ihn wohl nur mit der Erde in Verbindung halten.

Digitized by Google

welche Anfängen neuer Offenbarungen ähnlicher als Schlüssen sehen, ist die Stelle, wo die Saiteninstrumente pizzicato einsetzen (230. und folgende Takte), fis in ges, ais in b verwandelt wird, das Presto im Fluge dem Ende zueilt, nicht ohne noch ganz zuletzt zu einer reizenden Kantilene im Hauptton zu kommen (dolce, 14. und folgende Takte, vor Schluß, Klavierstimme).

Das Es Dur-Trio ist trotz mannigfacher Reize, das unbedeutendere. Es opfert mehr dem Effekt am Klavier. Der im Mittelsatz (12. und folgende Takte des 2. Theils) auf das hier in As Dur modulirende Gegenmotiv, durch 3 Oktaven führende Lauf; die fortgesetzten Triolengewinde im Bravourspiel, zu Ende des 1. Theils auf der Dominante, in der Tonika bei der Wiederholung der Passage im 2., suchte man eher in einem Trio des Klavierdankbaren Louis Ferdinands. Das zu Anfang wie Ende des Satzes erscheinende Poco sostenuto ($^4/_4$ Takt) ist nicht mit der scheinbar in dieser Weise aus verschiedenen Bewegungen zusammegesetzten ersten Sätzen der 3. Periode zu verwechseln. (Sonate op. 109, Quartett op. 127). Diese, wie wir gesehen haben, in zwei Gestaltungen ($^4/_4$, $^6/_8$) durch den Satz gehende Bewegung, ist das thematische Kunststück, das sich der Komponist aufgiebt und mit seiner Macht über den Rhythmus löst. Das Allegro ist nur eine lebhaftere Figuration des Poco sostenuto in demselben beschaulichen Geiste, nicht als ein feuriger, erster Satz nach einer Introduktion vorzutragen.

Das Allegretto in C hat einen sinnig melancholischen Aus-

Digitized by Google

druck. Die Form ist die der strengen, besonders figurenreichen Variation.

Das 2. Allegretto ist ein Inkognitobesuch unseres großen Scherzo-Komponisten bei der Haydn-Mozartischen Menuett, deren Namen er verschweigt, weil die Oekonomie des Satzes die alte Menuett-Quadratur über den Haufen wirft. Die enharmonischen Wechsel im Trio, so recht für die Verschiebungen der Wiener Flügel, die ein besserer Geschmack auf zwei reduzirt hat, sind eine reizende tonale Neckerei, die in dem Angebinde einer Dame am Platz war. Sehr richtig sagt Hoffmann, daß er die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben dürfte, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrenen Meister vertraue, jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warne.

Das haben sich die Onslows und andere Klaviertriofabrikanten nicht gesagt sein lassen und viel enharmonische Sauce über ihre magere Kost gegossen, ohne sie fetter zu machen.

Erwähnen wir noch des Fangspiels in Frage (Klavierstimme) und Antwort (Violine) im 2. Theile der verkappten Menuett (9. — 13. Takt), das den Violinspielern Gelegenheit bietet, so verliebt als möglich zu spielen und noch Greisen unter ihnen warm zu machen pflegt. —

Der Beethovensche Gattungsbegriff (Bd. 2, S. 118 und folgende) ist das Allegretto, wo er das Wort allein braucht, und dann, im $^2/_4$ Takt, der Mittelsatz langsamer Bewegung (wie oben) im $^3/_4$ Takt, immer Scherzo. Tempo-

bezeichnung hingegen ist das Allegretto mit irgend einem Zusatz, als quasi, poco oder (wie oben) ma non troppo. (In op. 77, 80, 135, op. 31, Nr. 2 ist Allegretto auch ohne Zusatz Tempobezeichnung. Gegen jene wesentliche, im Ganzen zu verfolgende Unterscheidung kommt das nicht in Betracht.) Zu berichtigen ist somit, wenn in der Durchführung dieser Ansicht, das Allegretto ma non troppo im Es Dur-Trio, op. 70, Scherzo genannt wurde (Bd. 2, S. 119), da es hier nur Tempobezeichnung für einen, der alten Menuett genäherten, aber dennoch selbstständigen Begriff ist, den wir am liebsten das Beethovensche Intermezzo rascher Bewegung nennen möchten, zum Unterschiede von seinem Intermezzo langsamer (op. 59, C Dur-Quartett).

* * *

Op. 71. Sextett für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Es Dur (Breitkopf), eine Ausgabe, erschien 1810, Intelligenzblatt, A. M. Z., Januar. Für Pianoforte, Violine und Violoncello (oder Klarinette und Fagott) von Wustrow, für Pianoforte vierhändig von Schuberth, von Gleichauf.

Unbedeutender als das Violin-Sextett op. 81b, das gleichfalls den frühesten Zeiten Beethovens angehört und, wie op. 71, eine gut Mozartische Kassation (Nachtmusik), etwa die Kinderschuhe des Beethovenschen Septetts ausmacht.

A. M. Z., 1805, S. 535. Unter größeren (?) Stücken gefiel (in den Quartettproduktionen von Schuppanzigh in

Digitized by Google

Wien, das ſchöne Beethovenſche Sextett aus Es, eine Kompoſition, die durch ſchöne Melodien, einen ungezwungenen Harmonieſluß und einen Reichthum neuer (?) und überraſchender (!) Ideen glänzt. Die Klarinette wurde dabei äußerſt vollkommen vorgetragen (mithin iſt von op. 71, nicht 81 die Rede).

Wie erklärt man ſich aber, daß ein Stück, welches die A. M. Z. im Jahre 1805 beſpricht und das, wie aus den Stylverſchiedenheiten folgt, vor den Violintrios und erſten Quartette (op. 9, op. 18), mithin vor dem Jahr 1795 komponirt worden war, die Opus-Zahl 71 trägt, wenn die von der A. M. Z. im Jahre 1813 beſprochenen Erdödy-Trios die opus-Zahl 70 führen? —

Aus dem geringen Werth, den Beethoven auf ein Stück legen mochte, daß gewiß erſt Beifall fand nachdem er durch bedeutendere Kompoſitionen älteſter Zeit auf ſich aufmerkſam gemacht hatte und nun, 8 Jahre ſpäter, einem Werkchen, das bis dahin im Manuſcript zirkulirt hatte (wofür wir Beiſpiele haben, ſiehe op. 59) eine opus-Zahl verlieh, in der man nicht nach dem Geiſte der voraufgehenden zu fragen hat.

* * *

Fidelio, Oper in 2 Akten.

Op. 72.

Das Wälſch Gromanzen trügt hier nicht.
(Das Lalenbuch.)

Die Bretter, welche die Welt bedeuten, ſind ein Spiegelbild des Lebens. Man muß das Leben, dieſen Feind künſt-

Digitized by Google

lerischen Seins, nach allen Seiten kennen gelernt haben, um nachhaltig für das Theater schreiben zu können, das bereits ein römischer Schriftsteller einem Lager verglich. Diese Bedingungen fehlten dem Komponisten des Fidelio, der in seinem Ideenkreise das Leben erblickte.

Der unvergängliche Ruhm Beethovens besteht darin, der Welt eine instrumental geschriebene, ideale Geschichte der Menschheit hinterlassen zu haben. Von seiner Oper ist keine Note in die bürgerliche Gesellschaft Europas übergegangen und selbst der musikalischen gilt das Werk mehr als eine Drohung, denn als Besitz.

Man hört den Fidelio dem Don Juan an die Seite stellen, der Zauberflöte, dieser, ihrem romantischen Schwunge nach, deutschen Nationalgeistoper, vergessen, um dem Fidelio, den 2., dem Don Juan den 1. Platz anzuweisen.

Einer Erscheinung wie Beethoven gegenüber, kann nicht von Weber die Rede sein, gelang gleich dem Komponisten des Freischützen der Wurf, ein großes Volk in Musik gesetzt, das einzige, einige Deutschland geschaffen zu haben. Aber Gluck und Cherubini kommen vollgültig in Betracht, Cherubini, der, bringt man Gluck bei Mozart in Abzug, nicht viel weniger in's Gewicht fallen dürfte, denn der König der Oper, Mozart.

Keine Weltoper ist der Fidelio, überhaupt nur bedingt eine Oper, wenn man unter diesem Namen, das durch das Ohr vermittelte, sinnliche Vergnügen versteht.

Der Fidelio ist die Musikidee in der Art, wie die Beethovenschen Quartette und Sonaten, wie die Chorsymphonie, die Musikidee sind. Es giebt keine Beethovensche Oper, wie

Digitized by Google

es eine Beethovensche Symphonie, ein Beethovensches Quartett, eine Beethovensche Sonate giebt.

Nicht vom Standpunkt der Oper, vom Standpunkt der durch Beethoven vertretenen Musikidee, ist der Fidelio zu beurtheilen.

Als Oper betrachtet, ist das Werk ein potenzirter Cherubini, unter Cherubini das dramatisch-deklamatorische Opernelement verstanden, im Gegensatz des dramatisch-melodischen, bis jetzt unerreicht, durch Mozart vertretenen.

Eine Oper, die lyrisch leiste, was die Beethovensche Symphonie instrumental leistet, hat auch Mozart nicht geschrieben. Das sehnsüchtige Verlangen nach einem solchen Kunstwerke bestimmte Beethoven, an das Theater zu denken. Für seine Person konnte der große Ideeneinsiedler an solchem Markt der Oeffentlichkeit nicht Geschmack finden. Beethoven war und blieb die Wahrheit. In seinen Instrumentaldichtungen stirbt er so zu sagen für seine Wahrheit. Lüge klebt dem Theater an, wie nicht der unangewandten Tondichtung. Es ist nicht dasselbe von einem Schauspieler zu verlangen, man solle ihn für einen König halten, oder von einem Thema, König zu sein. Zwang geschieht unseren Vorstellungen im Theater, im Instrumentalen bleiben unsere Entschließungen frei. Wo wir uns da einer Idee ergeben, da ist diese Idee unsere Wahrheit.

Der Fidelio ist eine Gefängnißgeschichte mit Rettung durch Frauentreue als Apotheose der Gattin.

Damit ist der Komponist des Fidelio der heilig über dem Leben schwebende Prophet. Hier liegt der Grundunterschied vor dem sich Mozarts Weltanschauung beugen muß.

Digitized by Google

In unseren, nicht mehr an Gefängnisse glaubenden Tagen, kann ein Sujet dieser Art nur noch symbolisch Interesse haben. Sind es doch nur die Verbindungen die der Geist mit den Tönen eingeht, die es dem denkenden Menschen überhaupt möglich machen sich mit Musik zu beschäftigen. Daß Beethoven solche Verbindungen mit seiner Oper einging, daß er sich in dem Gefangenen erlöste, ist gewiß. Zu einer Schicksalsoper wurde der Fidelio an der Person des Komponisten. Dreimal komponirte er das Werk, vier Ouverturen schrieb er demselben (Bd. 1. S. 89 und folg. Ausgabe in kleinem Format S. 111 und folg.)

Nach Stimmbedürfnissen maaßen Theatersänger den unter sie gerathenen Weltgeist, verkürzten dem Genie seine Noten in den Fidelio-Besprechungen bei'm Fürsten Lichnowski, nachdem die Oper durchgefallen war. Anfänglich, erzählt Ries (S. 103 und folg.) vertheidigte Beethoven jeden Takt, als man sich aber allgemein dahin aussprach, daß ganze Stücke ausbleiben müßten und H. Meyer (!) erklärte, kein Sänger könne die Arie des Pizarro mit Effekt singen, gab Beethoven nach.

Der Fidelio verfolgt die von äußerlichen Veranlassungen freie Musikidee. Dies interessirt uns hier, macht das Werk zu einer der bedeutsamsten Erscheinungen der 2. Periode. Erst im Gefängnißakt, indeß ist Beethoven er selbst, und damit der Styl dieser Periode *).

*) Auf den 2. Akt beziehen wir die Worte von Marx (Schil. Lexik.) wenn er vom Fidelio sagt: „seit Mozart und neben dessen Meisterwerken, die vollendetste dramatische Schöpfung, und nur das

Digitized by Google

Wir bemerkten bereits (Bd. 1. S. 94 und folg.) wie die uninteressante Häuslichkeit des Kerkermeisters, welche dem Drama zum Rahmen dient, mozartisch angehaucht ist. Ein mozartischer Zug nach der Seite des populären, dem Trivialen verwandten Theatergeschmackes damaliger Zeit, geht durch die Nummern, welche diesem Geschmack Zugeständnisse machen. Hierhin gehört die von Beethoven dreimal komponirte Arie der Marzelline, mit der in den beiden ersten Bearbeitungen, die Oper eröffnet wird. — Nach einem Tage in der Weltgeschichte (dieser Ouverture!) ein Insekt dieser Art! Eine Musik auf den Text:

O wär' ich schon mit Dir vereint
Und dürfte Mann Dich nennen
Ein Mädchen darf ja, was es meint
Zur Hälfte nur bekennen! —

Dazu die Unwahrscheinlichkeit, Marzelline habe sich allen Ernstes in die als Fidelio verkleidete Leonore verlieben können.

Demselben Conventionsgeschmack verfallen sind: das Schmoll-Duett der Marzelline und des Pförtners Jaquino, ihres über Fidelio vergessenen Prätendenten (jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein) das Terzett (ein Mann ist bald genommen — in der 3. Bearbeitung der Oper weggeblieben) der Gassenhauer

---

gründlichste Eingehen in das Wesen der Vokalmusik, in die Idee der Messe und des Drama, gestützt auf die Leistungen großer Vorgänger ermuthigt durch den vollen Anblick des Beethovenschen Genius, würde rechtfertigen wenn man dennoch diese Werke (Messe und Oper) für seine Kraft nicht befriedigend fände

Digitized by Google

Roccos (hat man nicht auch Geld daneben), das, als Folge der oben bemerkten Unwahrscheinlichkeit in der Situation, ganz interesselose Duett der Marzelline mit Fidelio (um in der Ehe froh zu leben) in der dritten Bearbeitung weggeblieben.

Wir haben 5 Nummern, welche die Gebrechen des Dramas fortzusetzen verurtheilt waren, und in der dritten Bearbeitung auf drei beschränkt, immer noch zu viel guten Willen voraussetzen, das Triviale der Exposition hinzunehmen.

Wie groß muß das Verlangen nach dem unbekannten Kunstwerke in der Seele des Künstlers gewesen sein, um nicht vor dieser Pfahlbürger-Prosa zurückzuschrecken? —

Es war um die Blüthezeit des Schauerschauspiels, das, eine Fortsetzung des Ritter-Romans, um so stärker wirkte, je trockener und wärmer man selbst im Parterre da saß. Die Gefängnißdekoration mit Ketten an den Strebepfeilern war das typische Requisit des Theaterapparats der Zeit. Wie oft waren wir, vor einigen 40 Jahren, im Theater, ohne einem Gefängnisse zu begegnen, dessen Schließer regelmäßig ein Dummkopf war, weil er betrogen werden mußte. Wie ein Ritterroman dem andern, so folgte ein Gefängniß damals dem andern; dem Verlies des Fidelio schon nach drei Monaten das Verließ der — Vaniska (Faniska), die nach Polen versetzte Geschichte des Fidelio, der diesem voraufgegangenen Verließe (Lodoiska, Kamilla) zu geschweigen.

Von dem großen Beethoven im Fidelio sind im 1. Akt: 1) das Quartett (mir ist so wunderbar $^6/_8$ G Dur) ein Meistersatz kanonischen Styls; 2) die Rachearie (ha! welch'

ein Augenblick) 3, das Duett des Mordanſchlags (jetzt, Alter, jetzt) wo die von der alten Muſikwelt ſchmachtend verwandte Tonart A♭ Dur, den Mordſtahl zückt (ein Stoß, und er verſtummt), 4) die Sopran-Arie der Leonore, 5) die beiden Gefangenen-Chöre, von denen der zweite (leb' wohl, Du warmes Sonnenlicht) in der dritten Bearbeitung die Arie des Pizarro (auf euch nur will ich bauen) erſetzte.

Die Arie der Leonore, ein Wunder, wurde für Weber in der Arie der Agathe maßgebend, Bd. 1, S. 96 und folg. Adagio $^2/_4$ E Dur, komm' Hoffnung, mit konzertirendem Horntrio und Fagott. **Allegro con brio** $^4/_4$ E Dur. O Du! für den ich Alles trug. Marx macht die Bemerkung (Bd. 2, S. 87): Das 2. Horn liegt höher als das dritte, weil es ſeinen Gipfelton, das ihm eigentlich zu hoch liegende g, mit einer größeren Heftigkeit herausbringt und den Ton ſowohl, als den Gang zu ihm, kräftiger intonirt; das 3. Horn würde ihn leichter erlangt und darum eben weniger durchdringend gegeben haben. In gleichem Sinne hat Beethoven das **solo** zu Anfang des Allegro der Fidelio-Ouverture (E Dur) dem 2. Horn gegeben. Es ſind wohl nicht blos die tiefen Schlußtöne, die ihn beſtimmt haben, ſondern er durfte darauf rechnen, daß das 2. Horn die ihm weniger leicht erreichbaren hohen Töne um ſo heftiger intoniren, um ſo überquellender, damit aus dem **Dolce** der ganzen Melodie ſich erheben würde.

Wie hoch dieſe Nummern des 1. Aktes (ſiehe über den Marſch Bd. 2, S. 358) auch ſtehen, der eigentliche Fidelio-Beethoven erwacht im Gefängniß des 2. Akts.

Digitized by Google

Die mit seinem Herzblut geschriebene Tenor-Arie des Schicksalsmenschen Florestan (in des Lebens Frühlingstagen, Adagio $^3/_4$ As Dur, in der 3. Bearbeitung mit einem Allegro) verwirklicht dermaßen den Begriff der Oper, daß die Arie als eine Oper für sich gelten kann. In der voraufgehenden Grabesnacht (Introduction Grave $^3/_4$ F Moll) mißt die zum 1. Male in der Orchestergeschichte, in der kleinen Quinte gestimmte Pauke (a, es) die Tiefen menschlichen Elends. Diese 32 Takte Introduktion, ein passender Eingang zum Inferno im Dante, beweisen, daß die Tiefe der Idee unabhängig vom Raum ist. In dem Grabe für den Gefangenen, an dem die Violen so schauerlich mitgraben, klaffen alle Gräber, die jemals gegraben wurden und das berühmte Duett (nur hurtig fort, nur frisch gegraben. A Moll, **Andante con moto** $^4/_4$) ist dunkler als eine Kirchhofsnacht von Young. Um so freundlicher zieht der Stern des folgenden Terzetts herauf (euch werde Lohn in bessern Welten, A Dur $^4/_4$).

Die Rachethat, welche als Folge des in der Rachearie des 1. Aktes gefaßten Entschlusses, in derselben Tonart steht (D Dur, Gefängnißquartett), wird eben so natürlich wie genial, durch die Rettung kündende Trompete, hinter der Scene, unterbrochen. Das Duett des im Gefängniß nachgebliebenen Ehepaares, ein Jubelstrom edel entzückter Gefühle, stellt die schwierige Aufgabe, vokal zu geben was instrumental gedacht wurde. Der erste Strahl des Entzückens (o namenlose Freude, **Allegro vivace** $^4/_4$ **alla breve**, G Dur) erreicht im Sopran

Digitized by Google

das hohe h, im Tenor das hohe g. Die herrliche Nummer, der man nicht vorwerfen kann, zu entzückt für ein Gefängniß zu sein, ohne den Tondichter zu verurtheilen, sklavisch an dem Wagen seines Textes zu ziehen, ist die Mutter aller späteren Freudenergießungen im Theaterstyl.

Keineswegs hat Beethoven, der Massengebieter im Instrumentalen, den Finalen eine Steigerung zugewandt. Das Schlußstück des ersten (**Allegro vivace** B Dur) entbehrt aller tiefer greifenden Wahrheit, und im zweiten macht die Ursprünglichkeit des den Kopf in den Wolken tragenden Dichters der Symphonie, einer nicht von seinem Feuergeist belebten Musik Platz, der Theatertradition anklebt. Das Adagio (F Dur $^3/_4$) in seinem conventionellen Theaterpathos, die Stelle „wer ein treues Weib errungen" sind nicht von dem großen Fidelio-Beethoven. Adlich ansprechend dagegen ist der 1. Satz des 2. Finale (Minister Fernando) und der zweite (**Meno Allegro** A Dur) trifft auf das Glücklichste den geistreich erzählenden Ton. Die Wirkung der Vokalmasse im Fidelio steht bei weitem unter der in der Chor-Symphonie. Selten mag sich ein Franzose (was viel sagen will) mehr in Beethoven geirrt haben als Delécluze, wenn er in dieser **symphonie-opéra**, wie er den Fidelio nennt, das 2. Finale als eine **symphonie avec choeurs** unterscheidet (**Débats 10 février 1852**). Es fehlt dem Finale gerade an Symphonieschwung.

Nicht an Einheit konnte eine Partitur durch den beispiellosen Umstand gewinnen, daß der Komponist sein Feld von

Digitized by Google

grundaus dreimal pflügte. Er schreibt selbst darüber an Treitschke,*) der den Text zum Zweck der 3. Bearbeitung umarbeitete: „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem Meisten unzufrieden, und es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit (1814) einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken, oder der Begeisterung überlassen zu können." (Vorrede zum Klavierauszuge der beiden ersten Bearbeitungen von Jahn).

Man hat sich zu hüten, die 3. Bearbeitnng mit der zweiten, diese mit der ersten zu verwechseln.

1. Bearbeitung 1804—1805; 1. Vorstellung 20. November 1805 (Theater an der Wien, zur ungünstigen Zeit der französischen Okkupation der Stadt), gegen die Bestimmung des Komponisten unter dem Namen Leonore, weil die Direktion diesen, durch die gleichnamige Paersche Oper, bekannten Namen, einem unbekannten (Fidelio) vorzog.

2. Bearbeitung 1805—1806; 1. Vorstellung 29. März 1806, Theater an der Wien, 4 Monate nach den 3 Vorstellungen der 1. Bearbeitung, einen Monat nach der 1. Vorstellung der Cherubinischen Vaniska am Hof-Theater. Aber-

*) Der ursprüngliche Text war von Sonnleithner nach dem französischen: Léonore ou l'amour conjugal, fait historique espagnol. Paroles de Bouilly, musique de Gaveaux 1798, von F. Paer komponirt unter dem Titel: Leonora ossia l'amor conjugale, Fatto storico in due atti.

Digitized by Google

mals gegen Beethovens Willen unter dem Namen Leonore. Wie das 1. Mal wird die Oper nach 3 Vorstellungen beseitigt.

3. Bearbeitung 1814; 1. Vorstellung 23. Mai 1814, am Hof-Theater, unter dem Namen Fidelio und mit dem Erfolg, der die Oper in Deutschland nicht mehr verließ.

Die Ouverturen.

Die **erste** (C Dur 1805) ist nie mit der Oper gegeben worden. „Sie war fertig, erzählt Schindler (S. 58), aber der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, daß sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowsky versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschaar einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werkes zu wenig bezeichnend gefunden, folglich bei Seite gelegt.

Die zweite (C Dur, noch aus dem Jahre 1805, mit ihr ging die Oper in Scene). Diese unter dem Namen der großen bekannte Ouverture, scheint der namenlosen Oper bestimmt, von der wir sprachen, der Beethoven-Oper von der Bedeutung der Beethoven-Symphonie, dem unbekannt gebliebenen Kunstwerke. Von den Bekannten ist nach dieser Ouverture keines mehr möglich. Aus dem Rahmen und den Verhältnissen der bürgerlichen Oper tritt der Künstler hinaus in die sternenhelle Unendlichkeit seiner Vorstellungen. Ein Weltpfeiler geht durch sein Gebäude, ein allumfassender Gedanke, eine Vorstellung, wie die des jüngsten Tages. Hier jubelt die Weltseele über den Tag der Erfüllung, kein Weib über den

Digitized by Google

wiedergegebenen Gatten. Das übersteigt menschliche Wonne, das ist Jubel himmlischer Heerschaaren nach dem Stillstand menschlicher Geschichten.

Das größte Instrumentalmotiv der Welt öffnet mit Eintritt des Jubel-Allegros leise die Gräber.

Lichte, verklärte Körper strömen hervor, dringen höher und höher wo die Seele allein folgen kann.

Dieses sein Gedicht verknüpfte der Komponist mit der Hauptsituation im Drama, mit dem bis in's Gefängniß reichenden Trompetenruf (ein geistiges, kein thematisches Motiv der Oper). Die Antworten des Orchesters auf das durch die Bedeutung im Drama, nicht für sich geltende Trompeten-Solo, sagen deutlich, daß diese Einzelgeschichte längst vergessen ist, und die Trompete wird zur **Tuba mirum spargens sonum**, zu dem Gnadenruf im Reiche des vergangenen Diesseits.

Nur durch die Riesenmaschine Zeit wird ein Publikum emporgetragen zu dem vom Genie im Voraus betretenen Niveau des Fortschrittes der Welt. Die Ouverture fand keinen Anklang, der Komponist unterzog sie einer in der Geschichte der Musik beispiellosen Umarbeitung. Diese Metamorphose der 2. Ouverture ist die dritte (C Dur 1806) mit der die 2. Bearbeitung der Oper Wien erschreckte.

Das abermalige Nasenrümpfen der Leutchen veranlaßte Beethoven, der einmal den Fuß in's Theater gesetzt, und sich damit einen Richter gegeben hatte, der dritten Bearbeitung der Oper, eine neue Ouvertüre mit auf den Weg zu geben. Dies ist die

Digitized by Google

vierte (E Dur 1814), welche seit der 1. Vorstellung der 3. Bearbeitung der Oper unter dem Namen Fidelio, dieser geblieben ist. Man nennt sie deshalb vorzugsweise die Fidelio-Ouverture, die früheren die Leonoren-Ouvertüren.

Die drei ersten Fidelio-Ouverturen.

Was sie zuvörderst charakterisirt, ist, daß sie alle drei, ihrem bedeutenderen Theil nach, nicht auf Motiven der Oper beruhen, rein geistige Instrumentalreflexe derselben sind. Alle drei bestehen aus einem Satze langsamer und einem Satze rascher Bewegung; alle drei beginnen in einem unisonus auf der Dominante des Haupttons. Ueber einen unisonus lagert sich die Grabesnacht der Introduktion des 2. Aktes. Wir erblicken in dieser Uebereinstimmung einen harmonischen Fingerweis, daß wir es in den Einleitungssätzen der Ouverture — mit dem Verließ zu thun haben aus dem die Allegros an's Licht gehen.

Die 1. Ouverture (op. 138). Schon das Andante con moto $^4/_4$ C Dur ist nicht packend wie die ersten Sätze in den anderen Ouverturen. Das Allegro con brio $^4/_4$ alla breve C Dur zerfällt durch ein Adagio ($^3/_4$ Es Dur 24 Takte) in zwei Hälften. Die Adagio-Episode beruht auf dem Motiv der Tenorarie. Da dasselbe das einzige in allen drei Ouverturen aus der Oper benutzte Motiv ist, so hat man anzunehmen, daß Beethoven in demselben den Kern der Oper erblickte. Vom 84. Takt vor Schluß beginnt ein crescendo-Bau, die Quelle der berühmten Rossinischen crescendi, denn im Jahre

Digitized by Google

1805 war Rossinis Spektakelorchester noch nicht geboren worden.

Die 2. Ouverture Adagio $^3/_4$ C Dur mit Anspielung in as Dur auf die Tenorarie, Allegro $^4/_4$ alla breve C Dur (vergleiche Bd. 1. S. 87). Von dieser unerreichten Orchesterthat behauptete Cherubini der noch in Wien seine Vaniska in Scene gehen zu lassen hatte! „er (?) habe nicht einmal die Tonart erkannt.

Die 3. Ouverture. Die höhere Potenz der zweiten in wirksamerer Instrumentation. Das große in der 2. Ouverture die Gräber öffnende, den Violoncells zugewiesene Motiv wird hier durch die ersten Violinen verdoppelt. Außer den Veränderungen im Adagio und Allegro ($^4/_4$ nicht alla breve) ist insbesondere der Schluß ein anderer. Die 2. Ouverture geht in einer stretta auf dem großen Hauptmotiv zu Ende, die 3. Ouverture läßt der stretta einen Gang der Geigen in den hohen Registern voraufgehen (Presto). Diesen über die Maaßen effektvollen unisonus (20 Takte) den die Franzosen le grand trait des violons nennen, muß man vom Pariser Conservatoire-Orchester gehört haben, um zu wissen, welches Eindruckes er fähig ist! Dem unsterblichen armen Komponisten zog sich der Geniestreich den Haß der Geiger zu, wie die 2. Ouverture von den Bläsern verwünscht worden war.

Man liest in den Konversationsbüchern (Schindler zwei Nächte). Der Künstler soll frei schaffen, nur der Zeit nachgeben und Herrscher der Materie sein. Hierzu findet sich von Beethoven bemerkt: „einverstanden — aber dem Geist der Zeit nicht nachgeben, sonst ist es mit aller Originalität aus;

Digitized by Google

hätte ich die beiden ersten Fidelio-Ouverturen über ein und dasselbe Motiv (2. und 3. Ouvertüre) im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, man hätte sie gewiß sogleich verstanden wie z. B. den Sturm von Kozeluch, aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man daran denkt."

Wie sehr Beethoven die Idee zu einer zweiten Ouverture für seine Oper beherrschte, geht aus dem Umstande hervor, daß man nach seinem Tode eine Variante der zweiten Ouverture fand die sich zunächst dadurch von der Lesart der zweiten unterscheidet, daß nach dem Trompetensolo 6 Takte Adagio der Tenorarie eingeschoben sind, welche in der zweiten wie dritten Ouverture fehlen. Auch das Hauptmotiv ist in der stretta anders gestaltet. Am Schlusse fehlten im Manuscript einige Takte, welche Mendelssohn aus der entsprechenden Stelle in der zweiten Ouverture ausfüllte. Seitdem hat sich ein vollständiges Exemplar der Variante aufgefunden. Diese Variante ist die ältere Lesart der zweiten Ouverture. Daß sie in des Komponisten Augen eine geringere ausmachte, folgt daraus, daß er der zweiten Ouverture bei Aufführung der Oper den Vorzug gab.

Aus dem Bisherigen ergiebt sich, daß es, genau genommen, nur zwei Ouverturen in C Dur zur Oper Beethovens giebt:

1) die ursprüngliche, mit der Oper nie aufgeführte (op. 138)

2) die zweite in einer höheren (späteren) und in einer geringeren (älteren) Lesart.

Digitized by Google

Wollte man die geringere Leſeart (Variante) der zweiten Ouverture mitzählen, ſo hätte man vier Ouverturen in C Dur.

Die urſprüngliche Ouverture führt die opus-Zahl 138 und dieſe iſt die letzte in Beethoven. Man vermehre zur beſſern Ueberſicht, ohne Nachtheil für das Verzeichniß ſämmtlicher Werke, die opus-Zahlen um 3, gebe die opus-Zahl 139 der Variante der 2. Ouverture (als der älteſten Leſeart derſelben), die opus-Zahl 140 der 2. Ouverture, die opus-Zahl 141 der 3. Die C Dur-Ouverture bliebe, als die letzte, mit der Oper unter der opus-Zahl 72 ſtehen.

Die C Dur-Ouverture.

Sie ſteht auf einem andern Boden. Es mußte Beethoven darum zu thun ſein, der Sache einmal ein Ende zu machen, ohne dem Publikum unterlegen zu haben.

Die Ouverture, unter der man Mühe hat ſich das Sujet der Oper zu denken, hält ſich von jedem Motiv der Oper frei. Ein geiſtiger Verband mit der Arie der Leonore mag in der gemeinſamen Tonart C Dur beſtehen, in dem zauberiſchen Wohllaut bei der Verwendung der Blasinſtrumente. Dieſe Effekte machen den Styl indeß mehr zu einem melodramatiſchen, und Beethoven hätte ſich derſelben gewiß nicht im höheren, im unangewandten Styl bedient. Hier war ihm jedes Mittel zum Zweck das rechte; er ergreift mit den erſten Takten (Allegro $^4/_4$) ſein gegen ihn aufſtändiſches Theaterpublikum beim Schopf. Vielleicht war dem von Fliegen geplagten Löwen die Ouverture zum Waſſerträger maaßgebend

Digitized by Google

für den erſehnten Theatereffekt. In Inſtrumentation und Effekt ſtellt ſich Beethoven indeß weit über Cherubini; ſo läßt er einmal von der Pauke das Motiv ausſprechen und 2 Takte vor der Rückkehr ins Motiv haben wir den Kumulus von Dominante und Tonika, um die Wirkung des Eintritts zu ſteigern (ſiehe das Polemiſche der Paſtoralſymphonide op. 68). Eine geniale Abweichung von allem Bekannten iſt, nach der energiſchen Beſtimmung des Hauptrhythmus in den 4 erſten Takten des Allegros, das kurze, den Bläſern überwieſene Adagio, das am Schluß als eine zu der Begleitung von Bläſern hingezauberte, hoffnungsglückliche Inſel auftaucht. Man mag die Opferfreudigkeit der vertrauenden Leonore in dem reißenden Harmonieſtrome erkennen, im Ganzen reicht die Ouverture nicht weiter als ihr Effekt. Schon in der vom Komponiſten als letzte Zuflucht gegen ſeine Splitterrichter gewählten, in den Saiteninſtrumenten beſonders glänzenden, von ihm ſo ſelten gebrauchten Tonart E Dur, und den damit gegebenen Tonverbindungen, liegt die Verwandtſchaft mit der Ouverture zum Waſſerträger, die von allen Ouverturen Cherubini's am meiſten gewirkt hatte, obgleich bekanntlich Cherubini behauptete, er habe nie einen rechten Schluß finden können.

Was mag Beethoven beim Triumph der E Dur-Ouverture gefühlt haben, nachdem er im Orcheſter, in ſeinem ihm von Gottes Gnaden gewordenen Reiche, aus Theaterrückſichten einmal nicht mehr ſein wollen als Cherubini! So viel das für jeden Anderen ſagen wollte, war es doch ſo gut wie nichts für den Komponiſten der *großen* durchgefallenen Ouverture,

Digitized by Google

die er für Weltbühnen, nicht für das Theater an der Wien geſchrieben hatte!

Hiſtoriſche Kritik.

Erſte Vorſtellung. A. M. Z. 1806 S. 237. Wer dem Gange des Beethovenſchen Talentes folgte, mußte etwas ganz anderes vom Fidelio erwarten. Beethoven hatte bis jetzt ſo manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkoſten des Schönen geopfert; man mußte alſo vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewiſſen originellen Schöpfungsglanz erwarten und gerade dieſe Eigenſchaften ſind es, die man am wenigſten antraf. (!) Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei betrachtet wird, iſt weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorſtechend. (!)

Erſte Vorſtellung der zweiten Bearbeitung. A. M. Z. 1806 S. 460. Beethoven hat ſeine Oper mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Das Stück hat gewonnen und nun auch beſſer gefallen.

Erſte Vorſtellung der dritten Bearbeitung. A. M. Z. 1814 S. 420. Es iſt erfreulich, den Komponiſten für ſeine beharrliche Ausdauer und mühevolle Umarbeitung belohnt zu wiſſen. Einige ſagen, die Muſik ſei, in Hinſicht des Geſanges, gewiß nicht ſo originell, als man von dieſem Meiſter erwarten müſſen, z. B. der ſchöne, vierſtimmige Canon erinnere zu ſehr an den Canon „sento che quelli sguardi“ in der Camilla (?), viele andere Stellen an Mozart. Wir laſſen dieſe Controverſen auf ſich beruhen. Die Muſik iſt eine ſehr gelungene Arbeit; Einzelnes

Digitized by Google

mag die, durch Beethovens Instrumentalwerke so hoch gespannte Erwartung nicht erfüllen, aber mißlungen ist es darum doch nicht. Man wird zugeben müssen, daß der Gesang nicht überall vorzüglich zu rühmen sei, daß einige Reminiscenzen sich eingeschlichen haben, das Ganze bleibt aber interessant und für einzelne Schwächen entschädigen mehre wahre Meisterstücke. Die neue Ouverture (E Dur) wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen und der Komponist zweimal hervorgerufen. „Bedeutsam und tief ist die Arbeit eines Zeitgenossen über Stoff und Geist des Fidelio (A. M. Z. 1815 Prof. Am. Wendt). Beethoven hat dem Stoff ein höheres, fast überirdisches Leben eingehaucht; die energische Gefühlsweise, welche er in die Charaktere gelegt hat, scheinen den Bewohnern eines kräftigern Planeten, von welchem er herabgestiegen, anzugehören und selbst die bürgerlichen Scenen in eine kräftigere und romantische Welt mit Zaubergewalt zu erheben. Dies Heroengefühl kommt auf uns hernieder, wie eine stärkende Weihe. Mir ist keine Oper vorgekommen, in welcher die Musik so tiefes Interesse für die Handlung erregt und die Aufmerksamkeit auf die geschilderte Situation so mächtig hinleitet."

Schicksale.

Der erste Fidelio war die Milder-Hauptmann; die späteren sind: die Schechner, Schröder-Devrient, Heinefetter, Ney, Cruvelli. In London, wo man sich einbildet die Oper (mit italiänischem Text) zu lieben, weil sie Hofmode geworden, wird zwischen den beiden Akten die große (zweite) Ouverture

Digitized by Google

ausgeführt, die in E Dur zu Anfang. Man hat das in Deutschland nachgeahmt. Daß man den Fidelio bei Welterereignissen hervorziehen würde, träumte nicht dem, durch die Wiener Schicksale des Werks vom Theater zurückgeschreckten Schöpfer desselben. Bei Gelegenheit der Weltausstellung in London hörte das Publikum den Ouverturen stehend zu, wozu der Hof das Beispiel gab, wurde die Büste Beethovens auf der Scene bekränzt, wozu man die Egmonts-Ouverture spielte. Zur Gala-Vorstellung beim Besuche Napoleon III. am englischen Hofe im Kriegsjahre 1855, wurde der Fidelio gewählt. Die Times (19. 20. April 1855) bot in Redgrave's Operaticket Office eine Loge zweiten Ranges für 30 Guineen aus. So viel brachten Beethoven nicht die drei Bearbeitungen der Oper ein, desto mehr Kränkungen und Verfolgungen.

Erste Vorstellung in Paris an der italiänischen Oper den 6. Februar 1852 (Débats 20. février 1852), an der deutschen Oper (Schröder-Devrient) im J. 1832. Erste Vorstellungen in Rußland: Riga (den 22. Juli 1818), wo sich der Fidelio auf dem Repertoir erhält.

Bibliographie.

Die handschriftlichen Originalpartituren der beiden ersten Bearbeitungen auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Der werthvolle Klavierauszug derselben mit Vorrede von Otto Jahn (Breitkopf 1852).

Der von Beethoven selbst, oder doch unter seinen Augen, besorgte (1810) unter dem Titel Leonore, ohne die Finale

Digitized by Google

und Ouverture, welche in der 2. Auflage erschienen (Breitkopf). Beide Klavierauszüge selten.

Der Klavierauszug der dritten Bearbeitung (Fidelio) Artaria in Wien.

Erste Ouverture (op. 138) Partitur (Haslinger) zwei- und vierhändig.

Zweite Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig.

Variante (mit den von Mendelssohn ausgefüllten Schlußtakten, später ohne diese nach dem vollständigen Manuskript). 2 Partituren (Breitkopf).

Dritte Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig (4 Ausgaben), achthändig von Schmidt. Für zwei Violinen, zwei Alt und Violoncell.

Vierte Ouverture Partitur (Breitkopf) zwei- und vierhändig (12 Ausgaben), für 2 Pianoforte, achthändig von Schmidt, für Pianoforte und Violine, für Streichquintett und Quartett.

Die dritte Bearbeitung für Streichquintett und Quartett; für Flöte, Violine, Alt und Violoncell; für neunstimmige Harmonie; für Pianoforte und Violine (oder Flöte); für Pianoforte und Violine, für das Pianoforte vierhändig von Ebers, zweihändig von Schmidt, von Moscheles.

* * *

Fünftes Konzert für Pianoforte und Orchester Es Dur, Op. 73. dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Breitkopf) erschien 1811. Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811, siehe die erste Ausführung durch Beethoven bei op. 80 (Ende). Partitur (Dunst)

Digitized by Google

vierhändig von Gleichauf, Pariſer Ausgabe für Pianoforte allein mit Kadenzen von Moſcheles.

Das geniale, ganz aus der Art gewöhnlicher Klavierkonzerte geſchlagene Werk, iſt die Apotheoſe einer poetiſchen Verbindung des tonarmen Pianoforte mit dem Orcheſter. Ueber dieſe Stufe der Kunſtherrlichkeit im konzertanten Styl, kam Niemand hinaus. Weber näherte ſich in ſeinem Konzertſtücke, dem Glanze der Erſcheinung, kein Komponiſt der Bedeutung. Wir haben hier die glücklichſte Verſchmelzung von Phantaſie und Technik, Geiſt und Materie. Vor allem kommt dem Schwunge dieſer genialen Eingebung nichts gleich. Trotz der beträchtlichen Länge des erſten, maßgebenden Allegro (574 Takte $^4/_4$), nicht einmal con brio bezeichnet, wo Alles Feuer, Leben und Glanz iſt, erſcheint die Satzbildung gekürzt, weil die Behandlung der Integraltheile derſelben, ſo genial angefaßt iſt, daß die Form ſelbſt gewandelt iſt. So viel vermag der Geiſt über die Materie. Wir fanden im vierten Klavierkonzert (op. 58) einen ungewöhnlichen Solo-Anfang. Jener Geniefunken zündet hier in einem eintaktigen, dreimal eintaktig wiederholtem tutti, das einfach und doch unendlich effektvoll, die Akkorde von Es Dur, As Dur und der Dominante des Haupttons hinſtellt. Auf jeder dieſer drei Stufen ergeht ſich das Pianoforte-Solo in begeiſterten Arpeggien, auf der dritten, in einem in Oktaven anſtürmenden Gange, wo ſich denn das Orcheſter nicht länger das Wort nehmen läßt, mit dem Motiv einſetzt.

In 100 Takten giebt dies tutti eine Meiſterſkizze der

Digitized by Google

Idee, das energiſche Motiv, das ſchwärmeriſche Gegenmotiv mit den nachſchlagenden Bäſſen (Es Moll 31. Takt) das ſchon im 39. Takt mit bezauberndem Effekt in Es Dur (corni) ſich dem Kunſtrauſche des Ganzen überläßt.

Aus dieſer in hellen, glänzenden Farben prunkenden Vorhalle, führt ein chromatiſcher Lauf des Klaviers in das erſte Solo, das mit verzehrendem Feuer das Motiv in verſtärkter Harmonie in Angriff nimmt. Das Gegenmotiv (in Triolengruppen, H Moll pp. legiermente) folgt und wird in der Soloſtimme kantilenenartig weiter geführt.

Das zweite Solo, Klavierbravour in Durchführung des Motivs auf der Dominante, charakteriſirt durch zum Baß abſtürzende Triolen, mündet auf einen chromatiſchen Centrifugal-Gang, in das zweite das Motiv auf der Dominante ergreifende tutti. Mit Ausnahme des Gegenmotivs werden die Hauptſtellen des erſten tutti auf der Dominante wiederholt. Die Modulation geht nach g um ſich C Moll zu öffnen. Die mit Vierteln wechſelnden, punktirten Achtel der Bläſer, aus dem Schluß des erſten tutti, führen im zweiten, auf einem chromatiſchen Lauf der Soloſtimme, nach g und damit auf C Moll, in welcher Tonart der Mittelſatz verläuft (3. Solo). Mit thematiſcher Bedeutung erklingen die erwähnten punktirten Achtel der Bläſer, von kräftigen punktirten Ces Dur-Akkorden der Soloſtimme unterbrochen, bis ſich dieſe zu einem großen Oktavenkampf über den ganzen Umfang des Klaviers entſchließt, das in einen von Triolen in der linken Hand begleiteten ruhigen Geſang in G Dur (espressivo) ausläuft. Es iſt dieſer

Digitized by Google

Gesang nur eine zur Kantilene erhobene Stelle aus dem Schluß des ersten tutti der man dort (erste Violine) ihre fiegbare Eigenschaft nicht ansah.

Das Motiv und zwei zu Themas erhobene Stellen des ersten tutti, bestreiten der malerischsten Instrumentation den Mittelsatz. Eine dem ersten Takt des Motivs entnommene, rollende Figur führt aus den Mittelsatz zurück in den Anfang des Satzes. Wir stehen wieder vor den drei anfänglichen, hier in den Takt gebrachten, nicht mehr kadenzenartig von Arpeggien des Pianoforte unterbrochenen Akkorden (Es Dur, As Dur, Dominante von es). Aus dem letzten steigt wie eine Rakete die gesteigerte dritte Kadenz der Solostimme zu Anfang (senza tempo) und führt an das vierte Solo. Dieses behandelt ganz unerwartet das bisher energisch verwandte Motiv, zu einer rollenden Sechzehntheilbegleitung in der linken Hand, als Gesang (cantabile) und geht über As Dur (Gis Dur) nach Cis Moll, in welchem Ton (wie im ersten Solo) das Gegenmotiv in Triolengruppen erscheint, dann (wie im ersten Solo) in einen breiteren Gesang in Des (cis) Dur überfließt.

Das fünfte Solo ist Klavierbravour in Durchführung des Motivs in der Tonika. Derselbe chromatische Zentrifugalgang der Solostimme führt auf ein tutti des Motivs in der Tonika. Wenn in diesen 53, bereits in der Dominante gehörten Takten (dem Formalismus konzertanten Styls) nichts Neues geboten sein kann; so wird es eben an dem Solospieler sein, spärlich mit seinen Mitteln umzugehen, um seine ganze Kraft diesem Solo zuwenden zu können, in dem die

Digitized by Google

Haupttonalität über das Motiv in der Soloſtimme triumphirt. Einen von der alten Muſikwelt nicht geahnten, unvergänglichen Liebreiz verleiht der Komponiſt dem Tonika-Solo in dem er am Schluß deſſelben eine vom Orcheſter begleitete Kadenz ſchreibt.

Das klingt ſo einfach, eine begleitete Kadenz! iſt aber ein unendlich genialer Gedanke, welcher der alten Welt, die noch vom Soloſpieler eine Zopfkadenz über die im Stück vorgekommenen Themas prätendirte, den Handſchuh in's Geſicht wirft.

Non si fa una Cadenza ma s'attacca subito il sequente ſchreibt Beethoven, er ſieht nicht ein, warum ſein Orcheſter nicht mitkadenziren (phantaſiren) ſoll und vermittelt einen ſolchen Doppelflug der Phantaſie.

Die Kadenz geht auf Doppeltriller im höchſten Klavierregiſter hinaus, welche, in ausgeſchriebenen Gruppen, über den ganzen Umfang des Klaviers hinabſprudeln, worauf in der eintretenden Tonika (Anhang) der Schluß des pompöſen Satzes erfolgt.

Das Adagio (**un poco moto** $^4/_4$ **h** Dur 82 Takte) iſt ein wahres Madonnen-Adagio. In rafaeliſchem Farbenſchmelz hüllen ſich die soli in Triolenfiguren (**h** Dur, **d** Dur, Terzmodulation **d**, obere Terz von **h**, wie in der Andante des 4. Konzerts op. 58). Man kann nichts Innigeres fühlen. Das Gegenmotiv (**cantabile** 45. und folg. Takte) iſt das auf der Dominante dargeſtellte reizend verzierte Motiv ſelbſt, kein zweites Thema, was ganz neu iſt. Mit dem 60. Takte beſchließt eine Variation des Motivs das Orcheſter zur Be-

Digitized by Google

gleitung der Soloſtimme (wiederum eine neue Inſtrumentalidee) dieſe pp (morendo) erlöſchende Geſangsſcene.

Wie aber Beethoven den Mittelſatz langſamer Bewegung gern mit dem Schlußſatz in unmittelbare Verbindung bringt, um der Monotonie abſchließender Sätze zu ſteuern (op. 56, 57, 58, 59 Nr. 1, 96, 97) ſo läßt er hier nach dem letzten h der Haupttonart, die Hörner unvorbereitet mit b (ais) eintreten, worauf die Soloſtimme leiſe (pp) auf das Motiv des Rondos anſpielt, um ſich dann von einer Fermate in die ſtolzen Wogen des Schlußſatzes zu ſtürzen.

Das letzte h im Adagio (Fagott) iſt gewiſſermaaßen die kleine None (ces) des Grundtons, nicht dieſer ſelbſt, das b in den Hörnern die Fortſchreitung der kleinen None um eine Stufe tiefer.

Die Tonalität (h Dur) iſt die Terzmodulation (h wie ces gedacht, ces untere Terz von es).

Das Rondo (Allegro ma non troppo) $^6/_8$ Es Dur 424 Takte) beruht auf einem unnachahmlich ſchönen Motiv. So ſchweben die Grazien, wo ſie der Schwung der Dithyrambe erfaßt. Nur die vollendetſte Virtuoſität im Soloſpieler wird dieſes Motiv ſeiner ganzen Bedeutſamkeit nach ſpecifiſch, nicht überſtürzt hinſtellen. Nach einem chromatiſchen Gang in den Violoncells (tasto solo), die Contrebäſſe waren dem Komponiſten an dieſer Stelle wohl nicht deutlich genug, wird das Motiv ſchmetternd vom Orcheſter wiederholt. Ein Scalenanlauf bricht ſich im nächſten Solo an einer Kantilene zärtlich ſchwärmeriſchen Ausdrucks, eine der reizendſten Melodieen der

Gesammtliteratur. Die Antwort des treuherzigen Fagott (Solo), der theilnehmenden Klarinette, bilden ein Zwiegespräch (49. und folg. Takte, 2. Thema). Mit dem 72. Takte stehen wir vor dem Gegenmotiv. Dieser in Sechzehntheilen der linken Hand begleitete Gesang in Achteln (3. Thema) erinnert an den von einer solchen Komposition längst überlebten Rondostyl der alten Musikwelt.

Es wird am Spieler sein, das Sätzchen durchzubringen, ohne dem Eindruck des Musikfeuer sprühenden Rondos zu schaden.

Das Motiv moduliert in c Dur, as Dur und e Dur. Der Modulation in c Dur giebt der Komponist eine wirksame Variante mit, indem er den 3. und 4. Takt im ursprünglichen Motiv, durch Decimensprünge in der Solostimme verändert. Das Motiv wird überhaupt bei jeder Modulation in einer anderen Gestalt gegeben.

Eine wichtige Rolle spielt zum ersten Male in der Geschichte des konzertanten Klaviers die Pauke, welche das letzte Solo während zweier Takte pp auf der Tonika, dann 15 Takte hindurch auf der Dominante begleitet (neunzig leise Schläge auf b) zuletzt vom Soloinstrument akkordisch begleitet wird. Man sieht, daß dies eine andere Oekonomie der instrumentalen Mittel begreift. In dem Violinkonzerte (op. 61) fing die Pauke Solo an, hier schließt das Fellinstrument ein glänzendes Werk.

Das ist Beethovensche Instrumentalpoesie. Die Hauptstimme entschädigt sich nach dem Pauken-Solo durch eine Dop-

Digitized by Google

pelscale im Hauptton (Piu Allegro), die vom tiefsten bis zum höchsten es reicht, worauf das Orchester mit einer letzten Anspielung auf das Motiv den Schluß bringt.

Das unerreicht dastehende Poem fordert vom Solospieler, daß er mit dem Orchester eine Person ausmacht; seine Persönlichkeit der Wirkung des Kunstwerkes opfere; die mechanischen Schwierigkeiten dermaaßen überrage, nicht etwa nur ihnen gewachsen sei, daß er sich ganz der Geltendmachung des Gehalts hingeben könne.

Begeistert, als ob er selbst im Augenblicke schaffe, deklamirte Franz Liszt das große Tongedicht in Bonn bei Gelegenheit der Einweihung des Beethoven-Monuments (1845), nachdem er dasselbe 1841 im Pariser Konservatoire hören lassen, um die dem Monument fehlende Summe Geldes beizusteuern. J. des Débats 16 Mai 1841.

Fragt man nach der zu Grunde gelegten Idee, so ist es die dem Berechtigten im Geiste, gebührende Gleichstellung mit den Bevorzugten im Leben; die Ebenbürtigkeit des wahren Künstlers. Hierauf weist für uns die Widmung an den Erzherzog.

In seiner Werkstatt träume sich der Künstler
Zum Bildner einer schönern Welt!

* * *

Op. 74. Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncello (10.) Es Dur. Dem Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz gewidmet. Erschienen im J. 1811 (Breitkopf) 4 Ausgaben,

Digitized by Google

Partitur (Breitkopf, Heckel, André, Ewer in London, 4 Ausgaben) für Pianoforte, Violine und Violoncello von Belcke, für Pianoforte vierhändig von Schmidt, von Gleichauf; für Pianoforte zweihändig von Winkler.

Wir stehen mit op. 74 vor einem den unpersönlichen Beethovenschen Quartettstyl (op. 18) mit dem persönlichen (op. 59) verbindenden Werke. Daß op. 74 drei Jahre später als op. 59 erschien, um 15 opus-Zahlen höher hinaufgerückt ist, kommt nicht in Betracht, bestätigt vielmehr die uns bereits vertraut gewordene Erscheinung, daß Beethoven früher Geschaffenes zuweilen später veröffentlichte. Kunstwerke, die man aus innern Gründen gegen widersprechende äußerliche Umstände zu beurtheilen hat, sind für die Kritik eine schwierigere Aufgabe und dies ist in op. 74, wo Tradition und Emanzipation zu ziemlich gleichen Theilen vertreten sind, der Fall.

Das von Beethoven in der 1. Periode fortgesetzte traditionelle Quartett (was man neuen Bildern in alten Rahmen vergleichen möchte) war vor Allem eine von der musikalischen Technik zu lösende Aufgabe; das persönliche Beethovensche Quartett hingegen ein Gegenstand freier Dichtung, eine Bereicherung des geistigen Lebens der Menschen in der Art wie Shakespeare, Göthe, Schiller in einem neuen Bühnenstück ein neu Stück Welt bieten.

Das 10., seiner inneren Beschaffenheit nach 7. Quartett (op. 74) steht zwischen dem traditionellen und dem in der 2. Periode von der Tradition emanzipirten Quartettstyl, der-

Digitized by Google

maaßen mitten inne, daß, wenn man nicht op. 59 beſäße, op. 74 die Emanzipation der Idee im Streichquartett, wenn gleich unvollſtändiger als op. 59, ausmachen würde.

Das Scherzo in op. 74 ſteht im Schacht der freien Idee, ohne daß man gleichmäßig in den übrigen Sätzen der von der Tradition freigerungenen, der lebendigen Phantaſie, ſtatt der todten Schablone, überantworteten Idee, als Kern des Werkes begegnete. Man hat ſomit mehr den Karton als das Bild. Kartons großer Meiſter pflegen ihren Bildern gleich geſchätzt zu werden; ſo ſehen wir in op. 74 einen Karton, der mehr für die Freiheit der Idee thut, als die 6 erſten Quartettgemälde Beethovens.

Unterſcheiden wir weiter was dem traditionellen, was dem emanzipirten Quartettſtyl angehört, was die Mitte von beiden hält.

Man braucht nur den 1. Takt des dem 1. Allegro vorausgehenden **poco Adagio** ($^4/_4$ Es Dur, 24 Takte) mit den Ohren des Geiſtes zu hören, um des Tondichters nach innen, nicht nach außen geöffnetes Reich, in dem einen Sekundenakkorde zu erkennen, der dadurch entſteht, daß das Violoncell des zu dem von den drei andern Saiteninſtrumenten ausgehaltenen Dreiklange von Es Dur miſcht.

Dieſe in eine Frage gefaßte Tonfigur, ſie iſt das Medium des von der ungeſtillten Sehnſucht in der Menſchenbruſt auszufüllenden Unendlichen. Das Tonkolorit des myſtiſch verſprechend angehauchten Vorſpiels, iſt das in die Farben des Geiſtes, nicht der Augen, ſpielende, gedankenvolle Dunkel Rem-

Digitized by Google

brandtſcher Färbungen, ein Beethoven 2. Periode. Das die Frage thematiſch aufgreifende poco Adagio, in dem wir zugleich eine Vorfrage des Ganzen erblicken, trägt den Stempel des in der 2. Periode vertieften Seelenlebens des Dichters und kontraſtirt mit dem folgenden Allegro, das mit Ausnahme einer neuen Inſtrumentation, ſich nicht weſentlich von dem hiſtoriſchen Formalismus im Quartett unterſcheidet. Von der Höhe erſter Sätze in op. 59 betrachtet, gehört das Allegro ($^4/_4$ Es Dur, 1. Theil nur 55, 2. 183 Takte) nicht zu derſelben Familie. Es wird nichts Rechtes aus dem Motiv, was daher kommt, daß ſich daſſelbe Cantabile einſchmeichelt (3. und folgende Takte, 1. Violine) und der, Motiven in Beethoven eigenthümlichen thematiſchen Bedeutſamkeit entbehrt. Hierzu kommt, daß Motiv und Gegenmotiv ihre Rollen vertauſchen, das Motiv Geſang, das Gegenmotiv Tonfigur iſt. Dies giebt dem Satz einen Haydn-Mozartiſchen Zug und nur das tief fortglühende Muſikfeuer, in den fortgeſetzten, zu Figuren erhobenen pizzicato-Effekten, iſt eine neue Erſcheinung. Eine Anerkennung derſelben ſcheint uns in der Benennung „Harfenquartett" zu liegen, unter welcher op. 74 bekannt iſt und die das Werk charakteriſiren mag, inſofern man an das altgottesdienſtliche, und in ſolcher Bedeutung nicht mehr geläufige Saiteninſtrument, denken will. Die Bezeichung wird insbeſondere durch die großen pizzicato-Arpeggien, die Reihe herum, gerechtfertigt, welche, begeiſterten Harfengriffen nicht unähnlich, aus dem Mittelſatz in den Anfang zurückführen. In dem dadurch für das Streichquartett gewonnenen neuen dra-

Digitized by Google

matiſchen Gewande, lebt die große Muſikidee der 2. Periode. Das potenzirt, als Haupteffekt, nicht mehr als Begleitung, wie bei den alten Meiſtern verwerthete pizzicato, iſt die Bravour, die höchſte Spitze des Mittels.

Der Spielreichthum, die 25 Takte anhaltende, ſpringende, dann breit fluthende Figur in der 1. Geige, gegen Ende des Allegros, die den Schluß wie mit einer Fackel niederbrennt, während die pizzicato-Funken fortſprühen und das Motiv in den andern Stimmen dabei mit unterläuft (142. und folgende Takte, 2. Theil), haben op. 74 für eine Fortſetzung von op. 59 anſehen und vergeſſen laſſen, daß dieſes bei op. 59, Nr. 1 ſeiner Bedeutung im Quartettſatz nach gewürdigte Element eines geiſtig potenzirten konzertanten Styls nicht die muſikaliſche Idee iſt. Aber nicht weniger ernſt gemeint iſt darum op. 74. Der Charakter des Werkes iſt überhaupt Ernſt, an tief glühendem Muſikfeuer gereifter Kunſternſt. Wehmuthsvoll lächelnd, nicht heiter, ſchwingt ſich das Bewußtſein der künſtleriſchen Seele in dem als Kantilene behandelten Motiv (3. — 7. Takt, 1. Violine) des 1. Allegros, aus dem Schatten einer Beethovenſchen Vorfrage (poco Adagio) zu dem bereits bekannten Kunſthimmel empor.

Das Adagio ($^3/_8$ As Dur, 169 Takte, keine Reprise) hat eine gemiſchte Variationenform, beſteht aus einem Haupt- und zwei anderen Motiven, von denen das eine am Schluß in etwas, das andere gar nicht verändert, auch nicht wiederholt wird, wodurch ſich daſſelbe als Epiſode kennzeichnet. Der Variationennexus erſtreckt ſich ſomit nur über das Hauptmotiv.

Digitized by Google

Die Konstruktion dieser Mischform ist:

a) Hauptmotiv. As Dur, 1. — 24. Takt, liedmäßig mit 2. Theil vom 12. Takt an;

b) 2. Motiv, As Moll, 25. — 63. Takt mit Riturnell vom 56. — 63. Takt;

c) 1. Variation des Hauptmotivs 64. — 86. Takt (erste Violine bei pholyphonischem Eingreifen der anderen Stimmen).

d) 3. Motiv (Episode), Des Dur, 86. — 102. Takt (1. Violine zu einer im Alt murmelnden Quelle) des Unterdominante des Haupttons (As Dur). Der herabstimmende Charakter der Modulation entspricht dem innigen Ausdruck der Ergebung in der Stelle, welche einer der höchsten Eingebungen des seraphischen Episodenstyls der 2. Periode wahlverwandt ist, wir meinen die Episode in Des Dur (molto cantabile, 72. und folgende Takte, 1. Violine), im F Moll-Adagio des großen F Dur-Quartetts op. 59. Die Instrumentation in op. 59 ist ergreifender, der Reichthum in Figuration größer, welcher Umstand hinreichen würde op. 74 als den Vorläufer, nicht als die Fortsetzung jenes höheren Stadiums des musikalischen Gedankens zu bezeichnen;

e) kurze Erwähnung des nach As Moll modulirten Hauptmotivs (103. — 114. Takt, wenn man will, Variation desselben in Moll);

f) 2. Variation des Hauptmotivs 115. — 138. Takt (1. Violine, gesteigerte Polyphonie im Zusammengreifen aller Stimmen, mit 16 Takten eines im Quartett nie erlebten pizzicato-Ganges im Alt, der an einen ähnlichen Effekt in

Digitized by Google

der 2. Violine, im Adagio des C Dur-Quintetts erinnert (siehe op. 29). Wie anfänglich dem Hauptmotiv das 2. Motiv beigegeben war, so folgt das 2. Motiv hier (in etwas verändert) der 2. Variation des Hauptmotivs (Parallelismus, 139. — 150 Takt);

g) Anhang, 151. — 169. Takt. Mit dem 25. Takt war das 2. Motiv (Buchstabe b) aufgetreten. Daran will sinnig der Tondichter erinnern, wenn er hier am Schluß (10., 9. Takt vor Ende) den Dreiklang von As Dur, hierauf den Dreiklang von As Moll anschlagen läßt, zwei Goldtropfen Beethovensch-symbolischer Bedeutung. Kurz vorher, (18., 17. Takt vor Ende) war eine Anspielung auf die Mollphase dem Alt allein überwiesen worden. Die von den alten Meistern schwerfällig behandelte Bratsche, war bis in's hohe Violinregiſter gestiegen, um auf dem schlechten (2.) Taktheil das dreigestrichene fes in die Dominantharmonie des Haupttons hineindissoniren zu lassen. Diese ächt Beethovensche Verzögerung der tonischen Auflösung, entspricht in Intention und Effekt der Stelle in der Andante der C Moll-Symphonie, wo die 1. Violinen vor dem großen C Dur-tutti mit dem dissonirenden ges auf den schlechten (2.) Taktheil eintreten (27. und folgende Takte). Der melodische Styl im Adagio op. 74 ist überhaupt der Symphonie-Andante wahlverwandt, wozu die gleiche Ton- und Taktart viel beiträgt, wie denn auch ganz im Geiste der 2. Periode ist, daß in op. 74 die flüchtigste Taktart ($^3/_8$) inhaltsschwer und vollgewichtig behandelt wird.

Digitized by Google

Die letzten 10 Takte verglich man den auseinander genommenen Brettern, aus denen sich die Adagio-Bühne aufbaute und noch der in dem vorletzten Takte auf den schlechten (2.) Taktheil eintretende tonische Schlußakkord ist eine rhythmische Anspielung auf den gleichartigen Anfang.

In Polyphonie des Variationenstyls, in der Einführung einer neuen Quartettinstrumentation, einer vom Hauptmotiv unabhängigen Episode, stellt sich das Adagio über die Mittelsätze langsamer Bewegung in op. 18; im Gehalt, in der Befruchtung des Geistes durch tonale Erscheinungen steht es den Adagios in op. 59 nach und somit zwischen op. 18 und op. 59 in der Mitte.

Erwähnen wir noch eines Umstandes, der den musikalischen Beobachter in Beethoven herausstellt. Im 58., 59. und 60. Takte ist eine ganz einfache, dreimal hintereinander auf den schlechten (2.) Taktheil eintretende Fortschreitung, eine durchaus keines besonderen Ausdruckes fähige Ausfüllungsstelle im Riturnell des 2. Motivs (siehe oben den Buchstaben b). Der Komponist mochte ein zu leichtes Abheben des Achteleintritts fürchten und bezeichnet die Stelle mit **espressivo**, was die Herren Quartettisten nach einem Ausdruck suchen läßt, der nicht zu finden ist, der Stelle aber damit die richtige Betonung giebt. Es war einmal ein solcher Schalk.

Das Presto (C Moll $^3/_4$) ist das große Scherzo der 2. Periode (Bd. 2, S. 122). Der Satz, einer der werthvollsten dieser ganzen Literatur, läßt den Scherzostyl der sechs ersten Quartette der Violintrios op. 9, weit hinter sich. Die

Digitized by Google

beiden ersten Theile unterscheiden sich im Ausdruck durch den Beethovenschen Ernst von den feurigeren Mozartischen Quartettminuetten und die vom verzehrendsten Musikfeuer sprühenden Gänge der 1. Violine (8. und folgende Takte, 2. Theil), sind zwar verzweifelter, entfernen sich aber nicht wesentlich von der Violinbravour im Trio der Menuett des ersten Quartetts. Ganz anders der 3. Theil (più presto quasi Prestissimo), den ein bodenloser, von Beethovenscher Phantasie ausgefüllter Abgrund, von dem Haydn-Mozartischen Minuett-Trio trennt, das an Beruhigung, nicht an tiefere Erregung dachte. Schon die um das Doppelte beschleunigte Bewegung und der damit veränderte Charakter und Ausdruck, eröffnen der Form neue Gebiete. Alle und jede Dämme niederreißend, stürzt hier aus offener Ideenschleuse der unbändige Gedankenstrom des großen Beethovenschen Quartettstyls zu gänzlicher Verheerung des traditionellen Menuett-Trios hervor. Es war gewiß eine geniale Idee, die in Haydn-Mozartischen Trio-Gärtchen (Bd. 2, S. 125) gepflückten Veilchen, durch eine gewaltige Kontrapunkt-Phantasie zu ersetzen. Aus dem Dickicht der Moll-Verstrickungen des 2. Theils fährt das Violoncell allein hervor, wie ein verwundeter Edelhirsch. Mit dem 9. Takt sitzt ihm der Kontrapunkt im Alt auf den Fersen, mit dem 19. sieht man sie über die Höhen der offenen Gegend dahinziehen, die erste Violine, so lange unthätig, reißt die herausfordernde Figur des Basses an sich und in der 2., alsbald von Baß und Alt unterstützten Violine (19. und folgende Takte) setzt der Kontrapunkt die Flucht im Thale fort (Umkehrung, doppelter

Digitized by Google

Kontrapunkt). Dieſer von Muſikfeuer durchglühte Torſo einer Fuge von 92 Takten, bleibt in der Dominanten-Harmonie vor dem Anfang des Scherzos ſtehen, deſſen Theile (der 2. wieder mit Repriſe) ausgeſchrieben werden, worauf das große Kontrapunkt-Trio zum andern Male hereinbricht und auf derſelben Fermate abermals vor dem Scherzo ſtehen bleibt, das hierauf zum 3. Male (diesmal ohne Repriſe des 2. Theils) gehört wird.

Man erkennt in dieſen Wiederholungen die Oekonomie des großen Scherzo dieſer Periode (vergleiche op. 59 Nr. 2, op. 95 die C Moll, Paſtoral und A Dur Symphonie).

Aber nicht mit Wiederholung des Hauptſatzes (Scherzo) wird geſchloſſen (wie bei Haydn und Mozart), ſondern in einem Gehalt und Bedeutung des Hauptſatzes habenden Anhange, der auf einem Orgelpunkt im Violoncell (as 45. und folg. Takt vor Schluß) den Satz fortſetzt; ein leiſer Donner der von Stufe zu Stufe im Baß ſich entfernenden Wetterwolke.

Eine Geiſterbrücke im Kleinen, wie der Uebergang des Scherzo zum Finale in der C Moll-Symphonie, im Großen.

Der ganze geniale Scherzoſpuk verſchwimmt in Terz-Schwingungen der beiden Violinen, welche ſich zwiſchen Alt und Baß in Antworten fortſetzen, bis alle Stimmen in der Dominanten-Harmonie von es ſtehen bleiben, aus welcher ſich unmittelbar der kleine Hymnus erhebt, der mit **Allegretto con Variazioni** bezeichnet iſt. Damit ſind zwei Sätze verbunden, wie eine ſolche Ueberbrückung ein Charakterzug der zweiten Periode iſt, der verbindende Satz ſei der Mittelſatz

Digitized by Google

langſamer oder raſcher Bewegung (op. 57, 73, 96, 97) nur der verbundene iſt immer der Schlußſatz des Ganzen.

Die Grenzen der Bewegung im Scherzo liegen in denen der Deutlichkeit. Wenn beim Trio bemerkt iſt: **si ha s'imaginar la Catutta di** $^6/_8$ (man denke den $^6/_8$ Takt, mithin die Viertel als Achtel) ſo geſchah das weil man, wäre der $^6/_8$ Takt ausgeſchrieben worden, mit den Achteln ſpezifiſch leichtere, an ſich geringere Ideen in Verbindung gebracht hätte. Weht der Satz gleich wie ein Sturmwind über den Quartetttiſch, er thut es in Vierteln. Man hat dabei andere Gedanken. Viertel mögen noch für Aehren gelten; Achtel ſind Gräſer. In dieſen im Geiſt unterſchiedenen, für das Ohr identiſchen Werthen, liegt einer jener Indifferenzpunkte von Seele und Leib, Geiſt und Materie, die man immer fühlen nie aufklären wird. Dieſe Grenze des ſeeliſchen Vaterlandes der muſikaliſchen Idee wird keine Analyſe, immer nur die Seele ſelbſt überſchreiten.

Allegretto con Variazioni $^2/_4$ Es Dur, zweitheilig mit Repriſen. Eine Reihe kleiner Hymnen aus Veranlaſſung des mit genialer Verrückung des Schwerpunkts im Rhythmus, durch die Stellung der Hauptfigur in dem ſchlechten (zweiten) Takttheil, erfundenen Themas. Pianiſten pflegen in den Arrangements das für den Aufſtrich der Saiteninſtrumente berechnete Thema, unrichtig zu ſpielen.

Die Variationen wechſeln im Ausdruck zwiſchen einer beruhigteren und erregteren. Zu den erſten gehört das bei den

Digitized by Google

Altisten beliebte, gewöhnlich viel zu verzögert gespielte Alt-Solo (2. Variante), das kantable Violin-Solo (4. Variation), unter den dem Bravourspiel angehörenden Variationen zeichnen sich die erste, dritte und fünfte aus. Ganz abweichend von allem bisher Erlebten ist die sechste (un poco vivace) eine rhythmische Variation in der Verbindung von drei Werthen zu zwei. Das Violoncell läßt ein und dieselbe Note 60 Male (mit der Reprise 120 Male) in Achteltriolen ($^2/_4$) als Orgelpunkt hören. Zu dieser unruhig flimmernden Note singen die anderen Stimmen regelmäßige Achtel, sieht man die Töne des Themas wie goldene Fäden vorüberziehen. Wenn der Cellist nicht für sich spielt als ob die Anderen gar nicht auf der Welt wären, so wirft er um und steht nicht wieder auf. Einem der größten Violoncellvirtuosen unserer Tage erging es so in meiner Gegenwart. Man fing mehrmals an, ohne in's Gleis kommen zu können, und hörte endlich auf. An sich ganz leicht, wird die Stelle unmöglich, wenn man sie schwierig findet. Eine zauberisch wirkende harmonische Veränderung des Themas liegt darin, daß im zweiten Theil der sechsten Variation, die Harmonie von Es Dur ganz unerwartet nach Des Dur verrückt wird und der Baß nun mit des statt mit es gegen den in den Oberstimmen zweitheiligen Rhythmus, ankämpft. Ein Stückchen Feenland. Nach der Reprise geht die Triolenfigur auf die anderen Stimmen über; ein Anhang bringt den Schluß. Diese Phantasiebilder bilden die Vorhalle des wunderbaren, in den Begriff unendlich gegebener Formen über-

Digitized by Google

gegangenen, die 3. Periode charakterisirenden Variationenstyls, der sich hier zum ersten Male am Horizonte der höchsten Beethovenschen Vorstellungen der Form bemerklich macht.

Historische Kritik.

A. M. Z. 1811 S. 349. Mehr ernst als heiter, mehr tief und kunstreich als gefällig und ansprechend (!) Der Ernst mit dem der 1. Satz beginnt, wird bald durch die launige (?) pizzicato-Stelle unterbrochen. Der geringe melodische Zusammenhang und das humoristische Hin- und Herschweifen von einem Einfall zum anderen, geben ihm das Ansehen einer freien Phantasie (?!)

Das sehr lange Adagio, ein dunkles Nachtstück athmet mehr als finstre Schwermuth und scheint nur in der düsteren Verworrenheit, worin es sich, besonders in der letzten Hälfte, verliert (?) hart an der Grenze der schönen Kunst hin zu streifen, die bewegen, aber nicht foltern soll. Einen schneidenden Kontrast damit macht das Presto, das in einem etwas wilden Unisono anhebt, und diesen Geist eines rauhen, wilden Muthes durchgehends behauptet, es scheint unter die kriegerischen Tänze einer wilden Nation zu versetzen (unter die Rothhäute?). Das Andante con Variazioni weicht von dem, was man sonst in dieser Art zu hören gewohnt ist, ziemlich ab. Auch hier hat der Verfasser statt des Gefälligen und Bekannten etwas Tieferes und Originelles gegeben (es war eben Zeit geworden!).

Schreiber dieses gesteht: er könne nicht wünschen, daß die Instrumentalmusik sich in diese Art und Weise verliere (!)

Digitized by Google

am wenigsten wünscht er dies bei dem Quartett, einer Gattung, die zwar des sanften (!) Ernstes und der klagenden Schwermuth fähig, doch nicht den Zweck haben kann, die Todten zu feiern, oder die Gefühle des Verzweifelten zu schildern, sondern das Gemüth durch sanftes (!) wohlthuendes Spiel der Phantasie zu erheitern.

Von op. 59 heißt es: Der Verfasser hat sich ohne Rücksicht den wunderbarsten und fremdartigsten Einfällen seiner originellen Phantasie hingegeben, das Unähnlichste phantastisch verbunden, und fast Alles mit einer so tiefen und schweren Kunst behandelt, daß in dem düsteren Geist des Ganzen auch das Leichte und Gefällige des Einzelnen schier untergegangen ist.

Von op. 18: Beethoven hat in seinen ersten sechs Quartetten den Reichthum seiner Imagination und die Fülle der Kunstmittel bewährt, die diese Gattung fordert. Wir glauben aus der Seele aller ächten Freunde der Tonkunst und der Quartettmusik insbesondere zu sprechen, wenn wir den Wunsch äußern, daß unser (!) Beethoven sich in dieser Art und Weise erhalten, und uns viel jenen Quatuors Aehnliches geben möchte *).

Daß Beethoven diesem Wunsche nicht folgte, beweist, daß er nicht ihr, daß er sein Beethoven war.

---

*) Auf diesen Standpunkt des Kometenjahres 1811 stellt sich 1857 Oulibischeff bei seinen Beurtheilungen Beethovenschen Quartettstyls.

* * *

Digitized by Google

Op. 75. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, der Fürstin Kinsky geb. Gräfin von Kerpen gewidmet (Breittopf) 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811)

1) Mignon (kennst du das Land) A Dur für Pianoforte allein von Liszt.

2) Neue Liebe, neues Leben. Beethoven schreibt an Bettina. Wien, den 11. August 1810. Ich schicke hier mit eigner Hand geschrieben: kennst du das Land, als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich komponirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! Herz, mein Herz, was soll das geben (neue Liebe, neues Leben).

3) Aus Faust: Es war einmal ein König (für Pianoforte allein von Liszt). 4) Aus Faust: Gretels Warnung. 5) An den fernen Geliebten. 6) Der Zufriedene.

Siehe die Entstehung von Nr. 1 und merkwürdige Aeußerungen Beethovens Bd. 1 S. 288.

Nr. 5 und 6 gehören der ersten, die übrigen Nummern der zweiten Periode des Liedstyls in Beethoven an, selbst Nr. 4 ist unbedeutender als die ersten Lieder, obgleich sehr ansprechend (Nr. 4 erschien als Beilage der A. M. Z. ein Jahr früher Oktober 1810).

* * *

Op. 76. Variationen für Pianoforte D Dur, seinem Freunde Oliva gewidmet (Breitkopf), erschien Mai 1811 Intelligenzblatt

Digitized by Google

A. M. Z., 6 Ausgaben (Bd. 1 S. 274). Das Thema ist der türkische Marsch aus den Ruinen von Athen op. 113; aus der nackten Darstellung desselben muß man schließen, daß es ein türkisches, etwa der Janitscharenmusik angehöriges war, das Beethoven erst später in das phantastische Gewand seiner Instrumentation kleidete (op. 113). Die Variationen sind nur noch historisch interessant und unterscheiden sich nicht wesentlich von den Variationen der frühesten Zeit.

* * *

Fantasie für Pianoforte, G Moll, seinem Freunde, dem Grafen F. v. Brunswick gewidmet (Breitkopf), 6 Ausgaben Zuerst angezeigt im Intelligenzblatt der A. M. Z. Mai 1811. Op. 77.

Das Ganze macht mehr den Eindruck einer aufgeschriebenen Improvisata als den einer überdachten Tondichtung. Die ersten Sätze erscheinen wie zufällig zusammengewürfelt. Vielleicht hatte das Ganze eine Beziehung zu dem Grafen Brunswick, die wir nicht kennen, ohne eine solche erscheint das Werk zur Widmung an eine von Beethoven hochgestellte Künstlernatur (siehe op. 57) zu unbedeutend. Dies gilt indeß nicht vom 2. Theil, den wir von dem Eintritt des viertaktigen Adagio in As Dur $^2/_4$ auf der 4. Seite (Originalausgabe) annehmen.

Der zwischen abgebrochenen Scalen in Moll über das ganze Klavier, und einer fragmentarischen Cantilene (poco adagio G Moll, dann Des Dur) rhapsodisch wechselnde Anfang verspricht mehr als die folgenden, gleichfalls nur fragmentarischen

Digitized by Google

Sätze halten (Allegro ma non troppo $^6/_8$ B Dur 23 Takte; Arpeggien-Kadenz; Allegro con brio $^2/_4$ D Moll 40 Takte). Die auffällige harmonische Leere im B Dur-Sätzchen, die oberflächliche Klavierbravour in der D Moll-Episode, haben nichts mit der musikalischen Idee der 2. Periode gemein. Von dem Trugschluß der D Moll-Episode hingegen beginnt ein höheres Leben des musikalischen Gedankens. Ein Adagio-Sätzchen von 4 Takten wird die Axe aller folgenden. Nach einer an die Anfänge der Fantasie erinnernden Scala in Moll modulirt das Adagio-Sätzchen nach B Moll und öffnet in 2 der weiteren (enharmonischen) Modulation wegen eingeschobenen Takten, einem rezitativartig nach Ges Moll drängenden Presto $^2/_4$ die Thür, das, nach mehren Fermaten und einem centrifugal auseinanderfahrenden, sehr schwer auszuführenden Gange in Oktaven, zu einem stürmischen piu Presto $^6/_8$ anwächst.

Ist mir doch als dröhnt die Erde
Schallend unter eil'gem Pferde.

In den als Viertel liegen bleibenden, auf die guten Taktheile fallenden Achteln, ist bereits hier (1811) eine der effektvollsten Schreibarten des modernen Klaviers niedergelegt. Das Presto versprach zu dauern, aber schon nach 49 Takten bleibt dieser anziehende Zwischensatz vor dem nach Ges Moll modulirten Adagio in 4 Takten stehen, das nach Es Dur geht, als Andeutung, es werde wohl noch in dieser Tonart erscheinen. Auf einen Trugschluß tritt dann ein Allegretto in Ges Dur $^2/_4$ ein. Dieses ist aber nur das bereits dreimal gehörte Adagio in 4 Takten. Man sehe sich nur die 4 ersten Takte des Alle-

Digitized by Google

gretto recht an, und man wird unter allem Reichthum der Instrumentation das aus einem und demselben Einzelton (es im Adagio, hier h) in 4 Achteln auf jeden der 4 Takte aufgebaute, rhythmische Skelett des Adagio-Sätzchens erkennen. Diese bloße Folge eines Einzeltones, zu dem die Harmonie wechselte, erhebt der Komponist zu einem reizenden, kleinen Lobgesang (Hymnus). Dem 4. Achtel wird eine Uebergangsgruppe angehängt (ais, h — statt h allein), dann schreiten die Achtel fort und beschreiben ein Motiv für sich; rhythmisch, quantitativ, in den Werthen gleichmäßiger Achtel, im Umfang (4 Takte) haben wir das Adagio-Sätzchen, aber in so polyphoner Ausstattung, daß durch die bloße Wiederholung der so potenzirten 4 Takte Motiv sogar ein zweiter (liedmäßiger) Theil gewonnen wird (5.—8. Takt des Allegretto). Diese Metamorphose des frühern Einzeltons, gewissermaßen schon eine 1. Variation des Adagio-Sätzchens, geräth dann in die Stampfe des großen Variationenstyls dieser Periode. Die Konstruktion ist folgende: 1. Variation (9.—16. Takt des Allegretto), 2. Variation (17.—24. Takt mit eigenthümlich dem Melodienfluß im Baß angelegten Hemmschuh), 3. Variation 25.—32. Takt im figurirten Styl dahin schwebende 32 Sextolen). 4. Variation (33.—40. Takt espressivo Melodiestyl), 5. Variation (41.—48. Takt p. dolce, figurirter Melodiestyl), 6. Variation (49.—56. Takt Thema im Baß zu 32 Sextolen in der Oberstimme), 7. Variation (57.—64. Takt) Vertheilung des Themas zwischen begleitender Oberstimme und figurirt abstürzendem Baß. (Fermate 65. Takt). Ka-

Digitized by Google

denz in an die Anfänge erinnernden Scalen, die letzte (wie zu Anfang) in C Dur, aus der das in diese Tonart modulirte, um eine tonale Stufe gesteigerte Motiv hervorgeht (**Tempo primo** wie im ursprünglichen Adagio-Sätzchen, in 4, statt, wie im Allegretto, in 8 Takten, denn der 5., 6., 7. sind nicht Thema, sondern ein modulatorischer Rückzug nach H Dur). 8. Variation Wiederholung der 7. mit Steigerung in der Instrumentation, gewissermaßen ein volleres **Tutti**. Trugschluß, wie in der 7. Variation, aus dem abermals eine auf die Anfänge anspielende Scala in das nunmehr, auch als Adagio bezeichnete, auf die ursprünglichen 4 Takte verkürzte Allegretto-Motiv führt (8.—5. Takt vor Schluß). Statt der Wiederholung der 4 Takte Motiv, als dessen zweiter Theil, folgen 4 Takte Riturnell, in denen sich eine Scala als letzte Erinnerung an die den Anfang des Stückes charakterisirenden Kadenzen hervorhebt. So einheitlich dachte Beethoven noch bis in die geringsten Einzelheiten hinein.

In dieser verklärten Darstellung (**vox angelica**) erscheint das Adagio-Sätzchen wie das Echo eines Chors in blauer Höhe. Der Schluß in H Dur eines Stückes, das in G Moll anfing, war in der alten Musikwelt nicht erlebt worden.

Der geringe Gehalt des Werks, das die feste, polyphone Satzbildung diese Periode bis zum Eintritt des Adagio-Sätzchens in As Dur $^2/_4$ vermissen läßt; der von hier ab in das Gegentheil gewandelte Charakter des Ganzen, lassen der Vermuthung Raum, der Komponist habe einer früheren Arbeit den höher stehenden, lebensvolleren 2. Theil hinzukomponirt,

Digitized by Google

den wir vom Adagio-Sätzchen zählen. Sprechen hierfür innere Gründe, die potenzirte Behandlung des Klaviers, die dem großen Beethovenschen Variationenstyl angehörenden Veränderungen, deren erste an die zweite des Variationenschlußsatzes in der Sonate op. 109 erinnert; so liegt vielleicht in der Widmung von op. 77 ein diese Annahme unterstützender äußerer Grund.

Beethoven widmet das Werk seinem Freunde Brunswick. Er war mit dem Worte nicht freigebig; wir finden diese Bezeichnung nur zweimal und zwar hinter einander, in op. 76 und 77; nur gehört op. 76 offenbar einer früheren Zeit an; mit einem Theil von op. 77 ist dies eben so der Fall; möchte man da nicht vermuthen, Beethoven habe eines Tages unter seinen alten Sachen aufgeräumt, um mehre in Dedikationen ausstehende Freundschaftsschulden in eins zu berichtigen? — Spricht hiefür nicht noch die Widmung von op. 78, eines in demselben Monat erschienenen fragmentarischen Werkchens, an ein anderes Glied des Brunswickschen Hauses? — Wie weit op. 77 hinter der mit Riesenschritten in der 2. Periode fortschreitenden musikalischen Idee zurückbleiben mag, in seinem Variationenstyl, in dem Zusammentreffen der Stylunterschiede der 1. und 2. Periode, ist die Phantasie ein merkwürdiges Uebergangswerk.

* * *

Digitized by Google

Op. 78. Sonate für Pianoforte (24.) Fis Dur, der Gräfin Thereſe v. Brunswick gewidmet (Breitkopf) 10 Ausgaben, erſchienen Mai 1811, Intelligenzblatt A. M. Z.

Dieſes aus zwei kurzen Sätzen (Allegro ma non troppo $^4/_4$ Fis Dur, mit Mozartiſcher Repriſe des 2. Theils, Allegro assai $^2/_4$ Fis Dur) beſtehende, als ein Sonatenfragment erſcheinende Werk, führte (bei nur 18 Takte Mittelſatz im 1. Allegro) richtiger den Namen Sonatine, den der Komponiſt in Sonate umgeändert haben mag, um der Schweſter ſeines Kunſtfreundes Brunswick nicht ein ſchon dem Namen nach unbedeutendes Klavierſtück zu widmen (ſiehe op. 77). Der durch die ungewohnte Vorzeichnung genährte Spielreichthum allein, nähert das ſeinem Formalismus nach der 1. Periode angehörende Werk in etwas der zweiten. Das kleine Vorſpiel (4 Takte Adagio, Fis Dur) und der Eintritt des Allegros erinnern an Orgeleffekte. Dies liegt in der feierlichen, nicht für das Klavier geeigneten Tonart. Mit der Beethovenſchen Muſikidee hat dieſes opusculum nichts gemein.

* * *

Op. 79. Sonatine (25. Sonate) für Pianoforte G Dur (Breitkopf) 12 Ausgaben. Noch unbedeutender als op. 78, erſchien Mai 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z.). Der 1. Satz Presto alla tedesca (in Ländlerweiſe?) $^3/_4$ zeigt ſogar den hartnäckig haarbeutligen Gebrauch des Ueberſetzens der linken Hand über die Rechte, wie das die alten Cembaliſten auf ihren kleinen, ſchmalen Inſtrumentchen trieben. Elterlein ſtellt

Digitized by Google

op. 79 mit op. 6 und 49 in seine Vorstufe der Haydn-Mozartischen Zeit in Beethoven. Wir finden, sagt er, auch nicht einen Zug der den späteren Beethoven verräth, den Beethoven wie er schon in op. 2 auftritt. Wüßte man nicht daß Beethoven diese Werke (op. 6, op. 49, op. 79) geschrieben, könnte man sie nur Mozart zuschreiben.

Die Eintritte auf schlechte (2.) Taktheile am Schluß des ersten und die äußerst unerwartete, ganz unvorbereitete Modulation von G Dur nach E Dur zu Anfang des 2. Theils im 1. Satz (die Beethovensche Terzmodulation, e untere Terz von g, siehe op. 31, Nr. 1) sind Züge von Beethoven, die Elterlein entgingen. In der Andante (G Moll und Es Dur, 34 Takte) ist die Taktart $^9/_8$ ein Beethovenscher Zug. Mozart hat in einigen Sonaten für Pianoforte und Violine, in keiner Sonatine einen cavatinenartigen Mittelsatz langsamer Bewegung dieser Art geschrieben. Die Beethovensche Sonatine op. 79 ist schon durch diese Andante eine Emancipation der gewöhnlich inhaltsleeren, nüchternen Haydn-Mozartischen Cembalo-Sonatine. Im Finale (Vivace $^2/_4$ G Dur) freilich, ist von Beethoven nichts zu sehen und dem Sätzchen in E Dur sind, wie der gleichartigen im letzten Satze von op. 49 Nr. 2, auch die ersten Kinderschuhe des Genies noch zu weit. Zu widersprechen hat man noch Elterlein, wenn er meint, Beethoven habe an der Veröffentlichung solcher Kleinigkeiten keinen Antheil gehabt, man müsse sie einer unberufenen Hand zuschreiben. Die hätte sich Beethoven bei seinem Charakter verbeten. Das Veröffentlichen von Productionen dieser Art

Digitized by Google

hat in Beethovens Gleichgültigkeit gegen das Publikum seinen Grund, nicht weniger in der Bereitwilligkeit der Verleger Alles zu nehmen, was er ihnen überließ.

* * *

Op. 80. Phantasie für das Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor (ursprünglicher Titel Intelligenzblatt der A. M. Z. Juli 1811) C Moll, dem König Maximilian Joseph von Baiern gewidmet. (Breitkopf) für Pianoforte, Violine, Flöte, Bratsche, Violoncell und Chor (Intelligenzbl. der A. M. Z. April 1812, ein Arrangement (Breitkopf) dem der Komponist kaum ganz fremd bleiben konnte) für Pianoforte und Chor, für Pianoforte vierhändig, zweihändig. Partitur (Breitkopf).

Schon als kunstgeniale Zusammenstellung musikalischer, der alten Welt in diesem Zusammenhange unbekannter Mittel, zum Zweck der größt möglichen Emanzipation der Idee in der Verschmelzung der Musikgeschlechter: Instrumental und Vokal, nimmt op. 80, trotz einiger Schwächen im Einzelnen, einen ersten Platz ein.

Die Chor-Fantasie ist der Vorläufer der durch die Chor-Symphonie vollständig erreichten Darstellung der Totalität des Musikgedankens in der Aussöhnung seiner Widerstreite (Dualismen). Die in sich, weil in der ihr zu Grunde liegenden Musikidee, aufgehende Form einer Verbindung der Pole: Instrumental und Vocal, war die Versöhnung musikalischer

Digitized by Google

Kunſt mit ſich ſelber. Betrachten wir den Keim dieſes, tief kunſtphiloſophiſchen Gedankens in op. 80.

Schon in der Oekonomie der Sätze iſt die Löwenſpur der Chor-Symphonie zu erkennen.

Der Inſtrumentalkreis wird geſchloſſen, bevor der Chor auftritt, dieſe Idee, das Ganze in einem konzentriſchen Ringe umfängt.

Mit dem Eröffnungs-Adagio (4/4 C Moll, 24 Takte und Kadenz) iſt die Rolle des Soloinſtruments ausgeſpielt, das Klavier nur noch ein Integraltheil der Muſikidee.

Angeſichts eines Orcheſters und vierſtimmigen Chors (Soprani, Alti, Tenori, Bassi) wagt ein Pianoforte allein das Wort zu ergreifen. Damit iſt ſymboliſch ausgeſprochen, daß, was im Kleinen (in dem muſikaliſchen Mikrokosmus des Klaviers) Eins ſein könne, im Großen Eins zu werden habe.

Dieſes phantaſtiſche Portal, bei dem die Bezeichnung Adagio auf das Tempo geht, ſteht im Schachte Bach'ſcher Vorſtellungen, deren eigenthümlich maſſenhaft gethürmte Konſtruktionen, dieſes in verzehrendes Muſikfeuer getauchte preludio mystico kennzeichnen. Auf der Dominantenharmonie von g wälzt ſich der Strom der hier berührten Gedanken aus dem tiefſten Klavierregiſter in das höchſte. Leiſe ſchleichen die Kontrabäſſe Solo in den Satz (Allegro, 4/4 C Moll). Recitativartig verwandt, wie im Finale der Chorſymphonie, ſtellt das Fundament des Orcheſters, 4 1/2 Takte einer geiſterhaften Tonfigur hin, ein Lamento zwiſchen Kontrabäſſen und Klavier,

Digitized by Google

das den Bässen von den Violen abgenommen wird. Das Klavier antwortet träumerisch diesen, wie es den Bässen antwortete. Dieses bei der Sache unbetheiligtste, weil bereits am anderen repräsentirende, in Umfang und Stimmung freieste, wenn gleich an sich unvollkommene Instrument, beharrt bei seinem im Eröffnungs-Solo gemachten musikalisch-pantheistischen Vorschlag der Fusion der musikalischen Kräfte. Die Hoboe mischt sich in's Gespräch; Alles drängt rezitativisch zur Lösung der Frage, welche nach 26 Takten des bereits als Finale bezeichneten Allegro erfolgt. Damit ist der Gedanke der Fusion instrumental ausgesprochen, sonst wäre nach den wenigen Takten Klavier-Solo, die Bezeichnung Finale. **Allegro, qui si da un segno al orchestra o al direttore di musica,** unverständlich. Dieses Finale ist ganz eigentlich der Anfang und deshalb soll der Pianist ein Zeichen geben. Dieser Anfang ist aber auch das Ende (Finale), denn es ist auf Einheit, auf Fusion von Instrumental und Vokal, zu einem Satze abgesehen, und dieser beginnt hier. Hätte der Komponist nicht diesen Gedanken verfolgt, die Bezeichnung Finale wäre unnütz gewesen.

Sollte zwischen einem Soloinstrument, Orchester und Chor Einheitlichkeit erlangt werden; so durfte diese Zusammenstellung sich auch nur um ein Motiv bewegen. Dies ist der Fall. Nach spannenden, zwischen Hörnern einer- und Hoboen andererseits, wechselnden Anfragen (Dreiklang von g mit ausgelassener Terz) exponirt das Klavier in idyllischer Einfachheit das von unnachahmlichem Liebreiz getragene, dem Ganzen zu

Digitized by Google

Grunde liegenden Motiv (Allegretto $^2/_4$ C Dur 8. und folg. Takte).

Man hat das Motiv der Phantasie im Chor-Motiv der 9. Symphonie wiederfinden wollen. Die Verwandtschaft liegt in dem volksthümlichen Tone der Motive, in ihrem Verhältniß zu dem Ganzen dessen Kern sie ausmachen, in der thematischen Situation, so zu sagen, in der gleichartigen Taktart ($^2/_4$ u. $^4/_4$) hauptsächlich aber darin, daß die Motive genau in der Scala verlaufen, wodurch eine gleichmäßige Folge entsteht, da beide von der Terz des Grundtons ausgehen, von e in der Phantasie (C Dur) von fis in der Symphonie (D Dur). Die Motive sind sich ähnlich, gleich sind sie nicht, im Ausdruck wesentlich verschieden.

Ein zu den Worten des Chors in der Phantasie

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unsers Leben Harmonien

fächelnder West; Schöpferbegeistert durch Menschenbewußtsein (Freude) in der Symphonie. Leicht schwebende Amoretten (Achtel) in der Phantasie

Blühend wie himmlische Auen, wie junge Seraphim zärtlich

Ambosse (halbe Noten) in der Symphonie, auf denen musikfeuersprühende Viertel, der Tochter aus Elysium zu Ehren geschmiedet werden

Wir betreten Feuertrunken
Himmlische Dein Heiligthum! —

Digitized by Google

Der Unterschied von Sonnett und Ode; die Entfernung vom Kränze spendenden Künstler

Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen
Froh die Gaben schöner Kunst (Chor in der Fantasie)

zum Hymnus der Menschheit

Seid umschlungen Millionen (Chor in der Symphonie).

Nicht als lebenerheiternde Gabe betrachtet der Komponist dieser Symphonie seine Kunst, sie ist ihm die zu den Menschen redende Weltseele.

Klein und lieblich in der Fantasie, groß, breitfluthend in der Symphonie, wo es die endliche Ausgleichung aller, in der Musik widerspiegelnden, Dualismen gilt — so kennzeichnen sich die wahlverwandten Motive (Vergl. B. 1 S. 197). Materiell unterscheiden sie sich dadurch, daß das Symphoniemotiv auf dem guten (ersten) das Fantasiemotiv auf dem schlechten (zweiten) Taktheil beruht, das erste von der Quinte (a) zur Tonika (d), das zweite von der Terz (e) zur Dominante (g) fortschreitet.

Beethoven hat nicht etwa das Motiv der Fantasie auf die Symphonie übertragen. Das wäre nicht in seiner Art, in der Werkstatt des Geistes thätig zu sein, gewesen; dem widersprechen auch schon die vier verschiedenen, uns erhaltenen Lesearten des Symphoniemotivs. Kein Motiv scheint den Meister je mehr beschäftigt zu haben. Das Fantasiemotiv hingegen, übertrug er aus einer, in seinem Nachlasse aufgefundenen Liedkomposition auf die Fantasie (Seufzer eines Ungeliebten Buchstabe c 44. Abtheilung). Aus der unentwickelten Faktur des

Digitized by Google

Liedes ist dessen Ursprung zweifellos in eine sehr viel frühere Zeit zu setzen, wie dies ohnehin mit allen aus dem Nachlaß veröffentlichten Kompositionen der Fall ist. Wir hatten bereits in **Beethoven et ses trois styles** Bd. 1. p. 201 diese nicht uninteressante, ganz übersehene Thatsache nachgewiesen. Dieser Umstand einer späteren Benutzung in einem wichtigen Werke, einer früheren unbedeutenden Liedkomposition (Moderato $^4/_4$ C Moll Andantino $^3/_4$ Es Dur, Allegretto $^2/_4$ C Dur mit dem Allegretto in op. 80 identisch, im Ganzen 182 Takte) erkläre uns den nicht wenig auffälligen Unterschied in Satzbildung und Erfindung zwischen den ersten 4 und den auf diese in der Phantasie folgenden Variationen.

Wir meinen die den Bläsern in soli vertheilten (1. Violine, Flöte 2., 2 Hoboen 3., Klarinette und Fagott 4. Saiteninstrumente, in der Figur der Hoboen-Variationen, 24.—86. Takt des Allegretto). Der Komponist hatte klein anzufangen, um Steigerungen für die folgenden Variationen zu ermöglichen, auf welche sich, wiederum wie im Finale der Chor-Symphonie, die Satzbildung in op. 80 beschränkt. Diese, an den Kassations- oder Serenadenstyl erinnernden Bläser-Variationen kann man all zu klein finden, ohne deshalb im mindesten an die Riesen-Variationen zu denken, in denen sich das Finale der 9. Symphonie ergeht. Sie unterscheiden sich nicht nur von dem Variationenstyle dieser Periode, sie unterscheiden sich der Erfindung und Bedeutung nach so wesentlich von den nächst folgenden, mit dem **Allegro molto** C Moll beginnenden, daß man sie füglich als einen ersten Versuch der

Digitized by Google

Benutzung des oben bezeichneten Liedmotivs für Klavier und Orchester ansehen kann, dem Beethoven später, nachdem ihm der geniale Gedanke einer Fusion der Musikgeschlechter gekommen war, alles Uebrige im Feuer der großen Idee hinzukomponirte.

Mochte überhaupt diese nicht etwa dadurch in ihm entstanden sein, daß er in solcher Weise ein Liedmotiv zwischen Klavier und Orchester *angelegt* hatte, wie die Maler sagen?

Die mit dem **Allegro molto** $^4/_4$ **alla breve, C Moll** fortgesetzten Veränderungen hingegen, sind bedeutsame Vorläufer *des großen* Beethovenschen Variationenstyls, diesen als die höchste Darstellung thematischen Styls verstanden, welcher in seiner oft hinter sich selbst versteckten Form den Satzkern der 3. Periode ausmacht. Eine Erweiterung in's Unendliche, welche den vorbeethovenschen Zeiten ganz unbekannt war, die *psychische* Variation, wie wir sie nennen wollen, die aus Veranlassung eines Ausgangspunktes (Thema) *freischaffende* Erfindung, nicht die regelmäßig in ihr Haus zurückkehrende Schnecke. Man vergleiche nur den Schablonen-Veränderungen in op. 80 die Folgenden und man wird dem Staube der Puppe den Schmetterling des Geistes der Sache mit leichtem, unnachahmlichen Flügelschlag entschweben sehen.

Mancher Virtuose hat sich an das Klavier in op. 80 gesetzt, ohne in den Sätzen **Allegro molto** ($^4/_4$ **alla breve, C Moll) Adagio ma non troppo** ($^6/_8$ **A Dur***) **Marcia** ($^2/_4$

*) Die Beethovensche Terzmodulation dieser Periode, a untere Terz von c. Was bei Beethoven Gesetz, ist bei Weber ein kühn gewagter

F Dur) Variationen des dem Werk zu Grunde liegenden Motivs zu erkennen. Das **Allegro molto** ist das in den Bravourstyl statt wie in der alten Welt in ein langsameres Tempo, versetzte Minore des Motivs, das enharmonisch dargestellt, vollends seinen vollständigen Einzug in die Klavierstimme hält (36. und folg. Takte H statt Ces Dur).

Im Adagio versteckt sich das Motiv in den abgebrochenen zu den Trillern des Pianoforte auf e eintretenden Klarinetten (1. Takt a cis, 4 d). Cis ist die Terz von a wie e von c in der Exposition des Motivs in C Dur u. s. w. Es ist eben so in der wild auf eine Trillerkette des Adagio hereinbrechenden Marcia in F Dur. Das hohe a im tutti des 1. Takts Terz von f, wie es e von c im Motiv war, dessen weitere Gliederungen zu verfolgen sind.

Eine modulatorische Episode in der Klavierstimme führt aus der **Marcia** in das Kontrebaß-Rezitativ zu Anfang des Hauptsatzes (Finale) zurück. Wir stehen vor dem Schwerpunkt des Werkes, vor dem zur Begleitung des Soloinstruments, in das Haus hineinstrahlende Chor (**Allegretto ma non troppo quasi Andante con moto**. Zur bessern Beherrschung der durch den Chor verdoppelten Tonmasse ist die Bewegung des ursprünglichen Allegretto gemäßigt, **quasi Andante con moto**).

Uebergang in Leier und Schwerdt, wenn er von C Moll nach A Dur übertritt (Gebet während der Schlacht 21. Takt), Ahnung einer neuen Kunstschönheit, wenn er in der Euryanthe, nach dem Duett zwischen Lysiart und Eglantine in H Dur, eine Arie in As-Dur folgen läßt (as untere Terz von h als ces gedacht).

Digitized by Google

Wie in der Chor-Symphonie werden die Chorſtimmen fragend (Soprani, Alti) und antwortend (Tenori, Bassi) gegen einander gruppirt, bevor ſie ſich dem Melodieſtrom überlaſſen. Dieſe Intention war *inſtrumental*, bereits den ſpannenden Anfragen der Hörner (männliche) und Hoboen (weibliche Stimmen) auf dem Dreiklang von g mit ausgelaſſener Terz, überwieſen worden (ſiehe oben).

Eine Steigerung (Presto $^4/_4$ alla breve) krönt das Werk.

Die Kunſtſchickſale meines Lebens ließen mich 6 Pianiſten mit ausgezeichnetem Orcheſter und guten Chören in op. 80 hören. Hier iſt die Note nichts. Es gilt, ſich in den Gedanken der Gleichberechtigung der Muſikdualismen von der muſikaliſchen Idee, hineinſchwingen, *dieſer* Idee nicht der Perſon eines vermeinten Soliſten ein Brandopfer bringen. Da man bei Zuſammenſtellungen des Pianoforte mit dem Orcheſter gewohnt iſt, erſteres als Soloinſtrument behandelt zu ſehen, ſo hat man auch in op. 80 konzertanten Styl ſehen wollen, was findet ſich aber?

Die von Mitteln abſtrahirende Muſikidee, zu der ein Pianoforte ſein Schärflein beiträgt, die **Magna Charta** aller Zuſammenſtellungen mit dieſem Inſtrument.

Schickſale. Hiſtoriſche Kritik.

Reichardt. Vertraute Briefe auf einer Reiſe nach Wien. Amſterdam 1810. Bd. 1, S. 254 (ſelten).

Am 22. Dezember (1808) gab Beethoven im großen vorſtädtiſchen Theater ein Konzert. Da haben wir denn von

Digitized by Google

einhalbsieben bis einhalbelf in der bittersten Kälte ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, daß man auch des Guten, und mehr noch des Starken, leicht zu viel haben kann. Manche verfehlte Ausführung reizte unsere Ungeduld in hohem Grade. Der arme Beethoven, der den ersten und einzigen baaren Gewinn hatte, den er im ganzen Jahre finden und erhalten konnte, hatte bei der Veranstaltung manchen großen Widerstand gefunden. Es war nicht einmal eine ganz vollständige Probe zu veranstalten, möglich geworden. Man muß erstaunen, was dennoch Alles von diesem fruchtbaren Genie und unermüdeten Arbeiter während der 4 Stunden ausgeführt wurde. Zuerst eine Pastoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landleben. Sie dauerte schon länger als ein ganzes Hof-Konzert (!) bei uns (in Kassel, wo Reichardt Kapellmeister war) dauern darf. Dann folgte eine lange italiänische Scene (ah! perfido spergiuro? op. 65) ein Gloria mit Chören und Solos (1. Messe? op. 86) ein neues Fortepiano-Konzert (Es Dur? op. 73 das, wie op. 80, drei Jahre später [1811] erschienen wäre) von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meistersatz von schönem, durchgeführten Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem, melancholischem Gefühl, das mich dabei durchströmte (was Reichardt hier von Schwierigkeit, allerschnellsten Tempis, von durchgeführtem (variirten?) Gesange sagt, paßt besser auf das Es Dur- als auf das C Moll-Konzert op. 37, dazu die Wahrscheinlichkeit, daß Beethoven bei einer

Digitized by Google

in der Geschichte der Musik beispiellos gebliebenen Production von neuen Werken dieser Bedeutung (!) auch ein neues Konzert, nicht das damals bereits seit 4 Jahren bekannte, oft von ihm und von Ries gespielte in C Moll gewählt hatte. Wir hätten somit in dem unschuldigen Buche Reichardts, das die Napoleoniden wegen der in demselben abgedruckten Oesterreichischen Vaterlandslieder von Colin (siehe op. 62) aufkaufen ließen, den bisher übersehenen Umstand, daß Beethoven das so schwierige Es Dur-Konzert selbst und zwar in den allerschnellsten Tempis, hören lassen, das wichtige Werk selbst aber bereits 1808 vollendet war.

Auf das Klavier-Konzert folgte, fährt Reichardt fort, eine große, sehr ausgeführte, zu lange (?) Symphonie. Ein Kavalier (!) in der Loge des Fürsten von Lobkowitz versicherte die Violoncellparthie allein betrüge 34 Bogen. 10. Stück (Reichardt zählt die Sätze der Pastoral-Symphonie). Ein Heilig mit Chor und Solos (1. Messe?) 11. Stück eine lange (freie?) Phantasie, in welcher Beethoven seine ganze Meisterschaft zeigte und zum Schluß

> noch eine Phantasie, zu der bald das Orchester und zuletzt sogar der Chor eintrat (op. 80).

Diese sonderbare Idee verunglückte in der Ausführung durch eine so komplette Verwirrung im Orchester, daß Beethoven in seinem heiligen Kunsteifer an kein Publikum und Lokal mehr dachte, sondern drein rief, aufzuhören und von vorne wieder anzufangen.

Die A. M. Z. Januar 1809, S. 268 erzählt den Un-

Digitized by Google

fall wie folgt. Was die Exekutirung dieſer Akademie betrifft, ſo war ſie in jedem Betracht mangelhaft zu nennen. Am Auffallendſten war das Verſehen, welches in der letzten Phantaſie vorfiel. Die Blasinſtrumente variirten das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Klarinetten (3. Variation) verzählen ſich, und fallen zugleich ein. Ein kurioſes Gemiſch von Tönen entſteht; Beethoven ſpringt auf, ſucht die Klarinetten zum Schweigen zu bringen, allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig, dem Orcheſter zuruft: ſtill ſtill, das geht nicht! Noch einmal, noch einmal! und das geprieſene Orcheſter muß ſich bequemen, die verunglückte Phantaſie noch einmal von vorn anzufangen!

Wie erzählt Ries den Vorfall? S. 83. Beethoven gab eine große Akademie im Theater an der Wien, wo ſeine C Moll und Paſtoral-Symphonie, wie auch ſeine Phantaſie für Klavier mit Orcheſter und Chor zum erſten Male aufgeführt wurden. Bei der letzteren machte der Klarinettiſt, wo das letzte freundliche Thema (das einzige) variirt ſchon eingetreten iſt, durch Verſehen eine Repriſe von 8 Takten. Da nur wenige Inſtrumente ſpielten, ſo fiel dieſe falſche Execution natürlich um ſo ſchreiender in's Gehör. Beethoven ſprang wüthend auf, drehte ſich um und ſchimpfte auf die gröbſte Art über die Orcheſtermitglieder und zwar ſo laut, daß das ganze Auditorium es hörte. (Warum nicht Reichardt und der Korreſpondent der A. M. Z.?) Endlich ſchrie er: von Anfang! Das Thema begann wieder, Alle fielen richtig ein

Digitized by Google

und der Erfolg war glänzend. Als aber das Konzert vorbei war, erinnerten sich die Künstler nur zu wohl der Ehrentitel, welche Beethoven ihnen öffentlich gegeben, und geriethen nun, als ob die Beleidigung eben erst stattgefunden hätte, in die größte Wuth; sie schwuren, nie mehr spielen zu wollen, wenn Beethoven im Orchester wäre. Dies dauerte so lange, bis dieser wieder etwas Neues componirt hatte, wo dann ihre Neugierde über ihren Zorn siegte.

Wie mächtig mag diese Neugierde in Beethovenschen Zeiten gewesen sein, wo man noch wahrhaft Neues erlebte! Die drei verschiedenen Relationen über einen und denselben Orchesterunfall, beweisen recht, wie nicht immer der Zeitgenosse der unverdächtige Zeuge ist. Was soll man von Ries sagen, der, wohl gar neidisch auf Beethoven, das Klavierkonzert, das die A. M. Z. mit Reichardt ein neues nennt, keines Wortes würdigt, den Vorfall überhaupt in einem Tone erzählt, der zu verstehen giebt, daß sein großer Lehrer wenigstens schlecht erzogen war.

Die A. M. Z. (1809, S. 268) giebt den Konzert-Zettel Beethovens, dem derselbe nicht fremd bleiben konnte; op. 80 ist bezeichnet:

> Phantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet. Die einmal in München dem Werk gegebene Benennung: Lob der Harmonie (A. M. Z. 1813, S. 423) ist apokryph.

Digitized by Google

Bei dem formalen Maßſtab und der ſinnlichen Beurtheilungsart Oulibiſcheffs, war nicht dieſer Mann dazu gemacht, einen Beethovenſchen Genieſtreich wie op. 80 zu verſtehen. Es konnte nicht fehlen, daß er ſich gegen die Idee verging (biographie de Mozart T. 3, S. 243). Er iſt Schritt vor Schritt von Séroff in deſſen Briefen an Oulibiſcheff widerlegt worden, welche eine ſehr überlegene, ſelbſtſtändige Kritik an den Tag legen (ſiehe das ruſſiſche Journal Pantheon von 1852).

* * *

Les adieux, l'absence et le retour. Charakteriſtiſche Sonate für Pianoforte (26.), Es Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet (Breitkopf), 10 Ausgaben, urſprünglich in 2 livraisons. Les adieux, (1e) l'absence et le retour (2e). Intelligenzblatt der A. M. Z., Februar 1811. Für Orcheſter von Bierey. Op. 81a.

Ein unter mannigfach orcheſtralen Vorſtellungen geſchriebenes Werk. Nicht die beſchränkte Tonalität des Pianoforte kann hinreichen, einzelne Akkorde über ganze Takte zu tragen. Der Styl iſt der große Gedankenſtyl dieſer Periode. Wird der inſtrumentale Gedanke durch Wortlaut an eine beſtimmte Richtung gebunden, ſo wird ein geringerer Organismus eingegangen. Die bezeichnete Muſikmalerei hat nicht den Werth der frei erkannten Erfindung.

Das Kunſtwerk wird dadurch ewig, daß es das menſchliche Gemüth ergreift, die Spur dieſes ſeines Daſeins kann

Digitized by Google

nicht wieder verloren gehen, die Zeit kann allerdings ein Kunstwerk verschlingen, aber nicht seinen Geist, der unabhängig vom ferneren Anschauen, von Tradition, mächtig und ewig durch die Geister fortzieht, eine Art von Seelenwanderung in der Kunst begründet.

Setzen wir diesen Worten Ernst Wagners hinzu, daß der Geist selbst thätig wirken muß, um in dieser Art ergriffen zu werden, um als Seelenwanderung, wie Wagner es schön ausdrückt, durch die Menschengeschlechter zu gehen. Die musikalische Scene in op. 81 (vergleiche op. 90) verhält sich zu der Beethoven'schen Sonate, in der die Gedanken frei sind, wie die Pastoralsymphonide zu den Symphonien. Daß man nichts Anderes denken darf, als was bezeichnet worden, lähmt immer den Aufschwung, so unnachahmlich meisterhaft das Bezeichnete musikalisch dargestellt sein mag. Diese nicht in Abrede zu stellende Wahrheit tröste uns über die in den freien Beethovenschen Sonaten oft so peinlich vermißten Wortbezeichnungen. Der Geist steht über dem Buchstaben. Ein Beethoven will errathen sein. Nur dem freien Geiste giebt sich der seine in frohen Ahnungen zu erkennen.

Das Werk beginnt in einem Vorspiele (Adagio $^2/_4$, Es Dur, 16 Takte) ein deutlich ausgesprochenes Lebewohl in Hörnerklängen (1. Takt) das durch das Allegro ($^4/_4$ Es Dur) geht (siehe die 3 letzten Takte des 1., den 47. und folgende Takte vor Schluß des 2. Theils). Das Gegenmotiv auf der Dominante (34. und folgende Takte, 1. Theil) ist in der Oberstimme der im Motiv vorherrschenden Erregung verwandt. Vom

Digitized by Google

8. — 5. Takt vor Schluß des 1. Theiles kann der Nachbleibende sich noch so wenig von dem Scheidenden trennen, daß man sie sich folgen sieht. Diese Intention finden wir darin, daß in der heruntergehenden Skala von B Dur, der in der Oberstimme liegen bleibenden Note, die Unterstimme in derselben Figur auf dem Fuße folgt. Dem kurzen Mittelsatze (1. — 24. Takt, 2. Theil) sieht man es an, daß hier von einem Klavierbilde, von keiner Sonate die Rede ist. Reizend ist der Anhang auf dem nunmehr in ganzen Noten dargestellten Motiv des im Vorspiel (Adagio) in Vierteln gesagten Lebewohls (64. und folgende Takte vor Schluß des 2. Theils). Zweimal wird es zärtlich (dolce, p. e dolce) in der Oberstimme gegen zum Baß abfallende (scheidende) Figuren wiederholt (59. und folgende, 47. und folgende Takte), wo dann jedesmal das Motiv von der Ober- in die Unterstimme übergeht (55. und folgende, 43. und folgende Takte). Die letzten Vorstellungen des Bleibenden gegen den Ziehenden. Zuletzt sieht man die Geschiedenen, wie auf der Scene eines Theaters, auseinander gehen.

Um zwei Personen zu haben, schlägt der Komponist viermal hintereinander Dominante und Tonika auf einmal an. Er mildert diese in der Sekunde f, g, scharfe Dissonanz durch die ungleichen Werthe in den Eintritten. Es kommt auf einer ganzen Takt-Dominante nur ein (leicht auszuhebendes) Viertel in der Tonika und umgekehrt.

Die Orgel kennt Mixturen. Diese imitatorischen In-

Digitized by Google

einanderſchiebungen von Dominante und Tonika auf einem Klavier, ſind in dieſer Art anzuſehen.

Leute, die ſich Dominante und Tonika als zwei Tonarten vorſtellen, haben die Stelle, als den harmoniſchen Anſtand verletzend, in den ehrenvollen Born ihrer beſchränkten Schulweisheit gethan, welche nicht dahin gekommen iſt, zu wiſſen, daß was zur Familie (Scala) gehört auch identiſch ſein darf, wo es die Idee braucht, und damit rechtfertigt.

Andante (espressivo, $^2/_4$ C Moll, 42 Takte). Eine Uebergangsform für den letzten Satz, ſelbſtſtändiger als in op. 53. um der Ueberſchrift l'absence zu entſprechen. Die Hauptfigur (1. Takt) erinnert an das dem Finale im F Moll-Quartett (op. 95) voraufgehenden Larghetto.

Der Schlußſatz, der den letzten Akkord der Andante zu ſeinem erſten macht (Vivacissimo, $^6/_8$ le retour, 10 Takte, die Dominante verlängernder Gang, dann 1. Theil mit Repriſe) iſt eine der glänzendſten Virtuoſenaufgaben. Welche Steigerungen (2. Theil), welch' friſch rinnendes Freudegefühl zu den in den Mittelſtimmen murmelnden Sechzehntheilen (43. und folgende Takte, 1. Theil, Gegenmotiv auf der Dominante). Der Mittelſatz modulirt das Gegenmotiv in H Dur (h als ces gedacht). Rückkehr des Motivs nach dem Mittelſatz in Oktaven (29. und folgende Takte, 2. Theil). Hierauf das Gegenmotiv in der Tonika. Reizender Anhang; das zu einem poco Andante verzögerte Motiv. Die Liebenden öffnen ihre Arme wie Zugvögel ihre Flügel. Fermate; 6 Takte, Tempo primo, zum Schluß des Freudenrauſches.

Digitized by Google

Da das Werk in 2 Lieferungen erſchien, ſo ſcheint der Tonmaler ſelbſt zum Vortrag der beiden letzten Sätze ohne den erſten, ſeine Einwilligung zu geben, was den Herrn Fingervirtuoſen, zu Konzertbedürfniſſen, für welche der 1. Satz nicht paßt, geſagt ſein mag.

* * *

Sextett für 2 Violinen, Alt, Violoncello, 2 Hörner, Es Dur (Simrock), Partitur, zuerſt angezeigt im Juli 1810, Intelligenzblatt, A. M. Z. Arr. für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello. Für Pianoforte, Violine (oder Alt) und Violoncello unter der Opus-Zahl 83. Für Pianoforte vierhändig von Schmidt, von Gleichauf, das Adagio für 2 Soprane und 2 Bäſſe ohne Begleitung, auf die Worte: Hört vom Strand das Veſperſingen. Op. 81 b.

Reichardt, vertraute Briefe, Dezember 1808. An dem erſten Quartettmorgen von Schupanzigh, bei dem Ruſſiſchen Geſandten, Grafen Raſoumowski, wurde das ſchöne, klare Sextett von Beethoven mit Blasinſtrumenten gemacht und that gar ſchöne, kräftige Wirkung.

Die Kompoſition iſt gewiß noch viel älter und hat mit der Muſikidee, dieſer Periode der Entwickelung des muſikaliſchen Gedankens durch Beethoven, nichts zu thun. Es iſt der Mozart'ſche, erſt durch Jahn in's rechte Licht geſtellte Serenaden- (Kaſſations-) Styl in feſterer Satzbildung. Allegro con brio, $^4/_4$ Es Dur, Adagio, $^2/_4$ As Dur, Rondo Allegro, $^6/_8$ Es Dur, ſ. op. 71.

* * *

Digitized by Google

Op. 82. Vier Arietten und ein Duett mit Pianoforte. Doppelter Text, der dem italiäniſchen nachgebildete iſt von Schreiber (Breitkopf), erſchien Februar 1811, Intelligenzblatt der A. M. Z.

1) Hoffnung. Nimmer dem liebenden Herzen (Dimmi ben mio che m'ami), Allegro moderato, $^4/_4$ A Dur, 48 Takte. Arr. für Pianoforte und Violoncell oder Violine von Leibrock.

2) Liebesklage. Den ſtummen Felſen nur klag' ich (T'inendo si mio cor), Adagio ma non troppo, $^2/_4$ D Dur, 43 Takte.

3) Stille Frage. Darf nimmer ich Dir nahen (l'amante impatiente). Arietta buffa (che fa il mio bene), Allegro, $^6/_8$ Es Dur, 74 Takte.

4) Liebesungeduld. So muß ich ihm entſagen. L'amante impatiente (che fa il mio bene). Arietta assai seriosa. Andante con espressione, $^6/_8$ 50 Takte.

5) Lebensgenuß. Schnell verblühen (odi l'aura che dolce sospiro). Duett für Sopran und Tenor. Andante vivace, $^3/_4$ E Dur, 58 Takte.

A. M. Z., 1812, S. 16. Ein kleines, aber nicht gemeines, und durch warme Empfindung belebtes Werkchen.

* * *

Op. 83. Drei Geſänge mit Begleitung des Pianoforte, Text von Göthe, der Fürſtin Kinski gewidmet (Breitkopf), erſchienen November 1811, Intelligenzblatt, A. M. Z.

1) Wonne der Wehmuth. Trocknet nicht Thränen. Andante espressivo, E Dur, 23 Takte. Komponirt für Bettina,

Digitized by Google

1810, siehe Bd. 1, S. 288, für Pianoforte allein von Liszt.

2) Sehnsucht. Was zieht mir das Herz so? Allegretto, 6/8 H Moll, 60 Takte, für Pianoforte und Violoncello oder Violine von Leibrock.

3) Mit einem gemalten Bande. Kleine Blumen, kleine Blätter, 4/4 F Dur. Leichtlich und mit Grazie vorzutragen, für Pianoforte allein von Liszt.

Alle 3 Gesänge arrangirt mit Begleitung der Guitarre.

Die Erfindung ist ausgezeichnet, die Behandlung der Stimme meisterhaft, die Begleitung angemessen, das Ganze bedeutender als der Styl in op. 82. 2. Periode im Liedstyl.

* * *

Ouverture. Zwischenakte und Gesänge zum Trauerspiel Egmont. Komponirt 1810, erschien 1811 (Mai), Intelligenzblatt, A. M. Z. (Breitkopf). Op. 84.

Brief von Beethoven an Bettina (Schindler, 2. Nachtrag): „Wien, den 11. Februar 1811. Ich bin eben im Begriff, an Göthe zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem kostbaren Kleinod einer Nation?" —

Opus 84 (Breitkopf) erschien April 1812, Intelligenzblatt d. A. M. Z. Abschriften wurden früher ausgeboten Mai 1811 l. c. Bei Beethoven's Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 188) war op. 84 wohl noch im Jahre 1810 entstanden.

Digitized by Google

In Paris wurde die Partitur zum ersten Male 1855 gehört (Débats 15 Mars), in St. Petersburg den 9. März 1856.

Die edle Uneigennützigkeit Beethovens gegen den Dichter, in dem er das kostbare Kleinod der Nation erblickte, dem man nicht genug danken könne, ließ ihn eine seiner Arbeiten von der eines Anderen noch zu einer Zeit abhängig machen, wo er in der C Moll-Symphonie den höheren Menschen, in der Pastoral-Symphonie die Natur, damit, gleich Homer, das Universum zurückgeschaffen hatte. Das aber ist die große Wechselwirkung der Geister. Die Egmont-Partitur verwirklicht die dem Orchester von Lessing, in seinen Hamburgischen Dramaturgien über Zwischenaktmusik bei Schauspielen, zugesprochenen Bedeutung des Chors im antiken Drama. Die Partitur sei uns der thatsächliche Beweis des noch zuweilen in Abrede gestellten Gehalts der Instrumentalmusik überhaupt. Man wird nicht läugnen, daß in op. 84 die Tragödie instrumental gedichtet, zur Anschauung kommt. Wäre dies etwa weniger der Fall, wenn uns der Zusammenhang der Musik mit der Tragödie unbekannt geblieben? — Gewiß nicht. Man hat somit nur der, Instrumentaltexten zu Grunde liegenden Idee, auf die Spur zu kommen und den für die Interpretation obersten Grundsatz im Auge zu behalten: „es kommt nicht darauf an, daß die Interpretation die richtige sei, sondern darauf, daß sie die richtige sein könne."

Die Ouverture (zum ersten Male in Beethoven 4 Hörner). Sostenuto ma non troppo $^3/_2$ F Moll, 24 Takte Allegro $^3/_4$ F Moll, Allegro con brio $^4/_4$ F Dur. Kein

Digitized by Google

Choral (A. M. Z. 1813) eben so wenig Introduktion im engeren Sinne ein zyklopisch gethürmtes Portal, das thematische Monogramm der Idee in dem Unterschiede von Kohle zu Pinsel in den Ausführungen im Allegro nach der Seite dramatischer Handlung. Die Identität des Sostenuto und Allegro durch die diesen Bewegungen zu Grunde liegenden Motive, ist die dem thematischen Styl von Beethoven abgenommene höhere Bedeutung, die für sich Gehalt ist.

Die Viertel im Gegenmotiv des Allegro (58. und folg. Takte) sind die Diminutive der eisernen Schritte des Sostenuto in halben Noten, zu denen im Allegro die Tröstungen der Liebe kommen (die Antworten der Bläser auf das Thema). Die Achtel im Motiv des Allegro (1. und folg. Takte) sind das flüssig gemachte 2. Thema des Sostenuto (15. und folgende Takte Des Dur). Im letzten Takte wird dasselbe in die Viertel b, c, b, as, g allein zerlegt, welche der 1. Takt des Allegro in den Achteln b, c, b, as, g aufgreift. (A. M. Z. 1813, Lobe, Lehrbuch der Komposition, Bd. 2, S. 24.)

Der Eintritt des Allegro auf den schlechten Takttheil (das 2. Achtel $^3/_4$) verbreitet die unaussprechliche, über die Tragödie schwebende Schwüle und Erwartung. Eine von dem Chor der Bläser geschlagene Brücke führt aus dem 1. ins 2. Allegro, in die Auflösung nach F Dur. Ganz austoben konnte ein solcher Siegesrausch nur in der breiteren Form der Symphonie, die Ouverture ist eine Räumlichkeit, welche die Idee sprengt, wie gährender Wein die Reifen vom Faß.

Digitized by Google

Den Antheil Klärchens an der Ouverture erkläre folgende Zusammenstellung. Wir bewunderten in Madrid das Meisterwerk des Velasquez. Die Einnahme von Breda durch spanische Heeresmacht. Das herrliche, unter dem Namen **Las Lanzas** bekannte Bild, erschien uns als die Apotheose (spanisch **La Gloria**) des Krieges im Kontrast zum Leben, dessen Vertreter, der schöne, hellblau gekleidete Page im Vordergrunde, nicht fehlt. Der in leuchtendes Eisen geschmiedete General Spinola trägt dessen Gewicht so leicht wie der Page seine Seide.

Die ehernen Schritte der spanischen Soldateska, welche Lobe l. c. im Sostenuto erkannte (ein Rhythmus in allen Stimmen des Streichquartetts, wie *ein* fester Tritt aller Marschirenden), die Eisenmänner mögen dem *Rahmen* der Ouverture gelten; der hellblau gekleidete Page, Klärchen, die Verschmelzung von Freiheit und Liebe durch den Dichter, ist das *Bild*. Daß *diese* Liebe die Freiheit selbst ist, für welche der Held in den Tod geht, ist der Kern der Dichtung. Die sprechende Zusammenstellung des verkümmernden Bürgerherzens, der Brackenburgerliebe, mit dem glänzend Adeligen in dem Schicksalsmenschen, läßt Sieger und Besiegte im Publikum eingehen zu dem Thor der Gleichberechtigung. Diesen Sieg feiert die Apotheose der Ouverture, in welcher die Violinen bis in's viergestrichene c klimmen, alle Kreaturen vom Kontrebaß bis in die Pikkelflöte, jubelt.

Die Zeitgenossen wollten hier, wie in der Coriolan-Ouverture, etwas von Cherubinischem Einfluß wissen. Cherubini hatte einen ernsteren Styl als den leichteren, melodiösen Mo-

Digitized by Google

zartiſchen Ouverturenſtyl geltend gemacht. In der Egmont-Ouverture ſprach ſich ein Ernſt aus, den man in Cherubini zu ſehen gewohnt war, das war zu einer Zeit, wo Alles Mozart oder Cherubini war, genug, um an Letzteren zu erinnern. Daß der Ernſt in Beethoven Rieſenſchatten warf, in denen Cherubini nicht mehr aufzufinden iſt, daß Coriolan- und Egmont-Ouverturen Weltereigniſſe ſind, Cherubiniſche Ouverturen die Kataloge um Meiſterwerke bereichern, iſt in unſeren Tagen durch den Triumph der muſikaliſchen Idee in Beethoven entſchieden worden.

Den Siegesjubel der Ouverture theilt eine einſtimmige Tonfigur (21. und folg. Takte Allegro con brio) welche dermaßen im Geiſte kanoniſcher Themas erfunden iſt, daß man erwartet, der Sieg werde die Feuerprobe einer Fuge beſtehen müſſen. Es geſellt ſich aber nur ein wirkſamer Kontrapunkt zu dieſen unisono vordrängenden Vierteln. Der Komponiſt konnte keine höhere Idee von ſeinem Geſchmack, von ſeiner Herrſchaft über den kontrapunktiſchen Styl und über ſich ſelbſt geben, als daß er es bei dieſer kanoniſchen Demonſtration bewenden ließ, nicht in einem fugirten Satz übergriff, nicht die Würze zur Speiſe machte.

Die 4 Entreakts ſind Einzelouverturen, die den Akten, zwiſchen denen ſie zu ſtehen kommen, zu gleichen Theilen angehören und deshalb 2 Hauptbewegungen zählen. Der Komponiſt deutet ſelbſt dies Verhältniß an, indem er die Entreakte mit dem ſinkenden Vorhang einfallen und bis zum aufrollenden Fortſetzen läßt, wovon nur Nr. 2 und 3 motivirte Aus-

Digitized by Google

nahmen machen. Er geht weiter, er verwirklicht die Ansicht der hellenischen Tragödie über die untheilbare Zusammenwirkung aller auf die Handlung abzielender Kunstmittel, in dem er nicht nur bei aufgezogenem Vorhange seine Musik fortsetzt, sondern auch noch, wo es die Situation motivirt, auf der Dominante des eingegangenen Haupttons schließt und dem Schauspiel überläßt, den Faden fortzuspinnen, seine Tonika auszumachen, eine hoch dramatische Intention, welche die Hausordnung tonischer Schlüsse über den Haufen warf (Nr. 1, Nr. 4). Die in der Partitur enthaltenen Schlüsse in der Tonika, wurden von Beethoven zum Zweck von Aufführungen in Konzerten hinzukomponirt.

Die den Entreakts in Arrangements und Konzertprogrammen mitgegebenen, sind aus der Recension in der A. M. Z. (1813) auf dieselben übergegangen; Beethoven selbst bezeichnet nur Klärchens Tod (Nr. 7) und einige Stellen im Melodrama (Nr. 8).

Nr. 1. Andante $^2/_4$ A Dur, 27 Takte, **Allegro con brio** $^4/_4$ 66 Takte. Die Tonalität von A Dur im Andante liebewüthig, im Allegro heroisch. Brackenburgs zerrissenes Herz (1. Akt. Könnt' ich der Zeiten vergessen, da *sie* mich liebte, mich zu lieben schien), dann (Allegro) Gährung im Volk (2. Akt).

Nr. 2. Larghetto $^3/_4$ Es Dur, 68 Takte. Wir sehen in der stolzen Figur mit dem Anlauf in 32 Sextolen (4. und folgende Takte) den hochherzigen, vertrauenden Egmont (Wer sich schont, muß sich selbst verdächtig werden, 2. Akt) den

warnenden Oranien (ziemt es sich, uns für Tausende hinzugeben, so ziemt es sich auch uns für Tausende zu schonen) in der von 32 Theilen begleiteten Periode auf der Dominante (Herabstimmung 18. und folg. Takte). Diese Annahme wird dadurch unterstützt, daß die Periode auf der Dominante in Nr. 4. wiederholt wird, nachdem der Held bereits Albas Gefangener ist, was nur die Bedeutung der Folgen der unbeachteten Warnungen Oraniens haben kann. Ein Bild des zweiten, das Schicksal heraufbeschwörenden Akts, schließt Nr. 2 für sich, ohne auf den 3. Akt hinüber zu führen. Der schwungvolle Styl erinnert an das erhabene Adagio der 4. Symphonie.

Nr. 3. Allegro $^4/_4$ C Dur, 4 Takte, mit den Kadenzen der Hoboe, dem einzigen Instrumente, dem Klärchen anzuvertrauen war, Allegretto $^2/_4$ C Dur, 54 Takte, eine himmelhochjauchzend zum Tode betrübte Variation des Liebesliedes: Freudvoll und leidvoll, eine erdentrückte Orchesterphantasie mit jubilirender Hoboe, welche die Worte Klärchens fortsetzt: „so laß mich sterben, die Welt hat keine Freuden auf diese!“ — Die Wonnetropfen des liebreizendsten, von Dichtung erzauberten Geschöpfes, fängt der Künstler in seinem goldenen Becher auf, hoch schwingt er ihn dann bis zum Himmel, indem er seinen Bläsern einen Wink giebt, dort das Unaussprechliche fühlen zu lassen. Aber kaum hat die Freudezitternde den Fuß auf die Erde zurückgesetzt, so wird die Kluft von Freude und Schmerz, vom 3. zum 4. Akt, durch den Marsch überbrückt, der die Geier in die Stadt

Digitized by Google

führt, deren Klauen die Taube zerfleiſchen werden. (**Marcia vivace** $^4/_4$ 63 Takte C Dur, C Moll, Bd. 2, S. 358.)

Nr. 4. **Poco sostenuto e risoluto** $^3/_4$ Es Dur, 3 Takte Entſetzensſchrei des Chors (Orcheſters) über die Gefangennahme des Helden (verminderter Nebenſeptimenakkord auf d in der Tonart von Es Dur). Larghetto Es Dur, 19 Takte (ſiehe Nr. 2) **Andante agitato sotto voce molto ligato ed espressivo** $^6/_8$ Es Dur, 88 Takte. Dieſer mit Herzblut für alle Zeiten geſchriebene Satz, iſt ein wichtiges Hülfsmittel des Erkennens weiblicher Elemente in Beethovenſchen Inſtrumentaltexten. War weibliche Liebe je aufopfernder? Durch welchen Zauber läßt der Komponiſt fühlen, daß er Klärchen im Sinn hat? — Noch während des unter tauſend Liebesängſten hin- und herfluthenden Satzes, tritt Klärchen mit Brackenburg auf, der ihr in der unverbrüchlichen Treue ſeines Bürgerherzens durch die nächtlichen Straßen folgt (ich liebt' ihn nicht, darf er ſpäter ſagen. Er war der reiche Mann und lockte des Armen einziges Schaf zur beſſeren Weide herüber). Der Dialog beginnt mit dem Schluß der Muſik (Fagott, 2 Klarinette) auf der Dominante des Haupttons. Wie ſinnig war dieſe Bewegung in der Tonika, aus der Periode auf der Dominante aus Nr. 2, der Erinnerung an die Warnungen hervorgegangen, deren Befolgung Klärchen das Herzeleid erſpart hätte! —

Bei aufgezogenem Vorhang wird Klärchens Tod geſchildert (löſche dieſe Lampe ſtill und ohne Zaudern, ich geh' zur Ruhe). Man ſieht das Lämpchen auch auf dem unſterblichen Inſtrumentalblättchen (Larghetto $^9/_8$ D Moll, 37 Takte) Flam-

Digitized by Google

men — erlöschen (mich scheucht des Morgens Ahnung in das Grab).

Nr. 8 (Melodrama im Gefängniß). Die pizzicato-Leitern durch die Oktaven, auf denen die Erscheinung der Freiheit in den Zügen Klärchens, aus den Wolkendrang (Allegro ma non troppo $^4/_4$ D Dur) unterbricht eine rauhe Tonfigur, vom Komponisten als Egmonts Tod andeutend überschrieben, in welcher man den bevorstehenden Akt der Enthauptung zu erblicken versucht sein kann. Auf diese Intention ist zu beziehen, was wir bei op. 81 a. über Programm-Musik sagten. Die Trompeten deuten auf die für das Vaterland gewonnene Freiheit, bemerkt Beethoven. Jene den Tod Egmonts bezeichnende Tonfigur wird wiederholt, offenbar als Andeutung auf die vollzogene Hinrichtung, durch welche erst der Held den Lorbeer verdienen kann, den ihm die Erscheinung im voraus auf's Haupt drückte. Die Siegessymphonie, wie Beethoven hier nach Goethes Ausdruck das einfallende Allegro con brio der Ouverture bezeichnet, schließt in höchster Einheit den Ring der Tondichtung.

Die Zeitgenossen haben sich gefragt: ob die Lieder (die Trommel gerührt Vivace $^2/_4$ F Moll, freudvoll und leidvoll, Andante con moto $^2/_4$, Allegro assai vivace A Dur) nicht zu opernmäßig komponirt seien? — ob im Schauspiel eine andere Begleitung zulässig sei, als die durch die Situation gebotene? ob, höre man zu dem Kriegslied im stillen Hause in der That Trommel und Pfeifchen, man nicht plötzlich hinausgerissen werde in ein freies Blachfeld, auf

dem Brackenburg und Klärchen in weiter Ferne verſchwinden (A. M. Z., 1813, S. 477).

Das gerade iſt ja die Aufgabe der Kunſt, uns aus dem ſtillen, engen Hauſe, das wir Alle bewohnen, hinauszureißen auf das freie Blachfeld, wo Brackenburg und Klärchen, Kummer und Leid, in weiter Ferne verſchwinden.

Die Feinde ſchon weichen
Wir ſchießen da drein! —

In der luftigen Inſtrumentation, die der Meiſter den Strophen verliehen (Bläſer, Pauke) öffnet er das Fenſter des ſtillen Hauſes und wie Zugvögel, die den Geiſtesfrühling ſpüren, ſchlüpfen wir hinaus auf das Blachfeld, wo geſchlagen wird

Welch Glück ſonder Gleichen
Ein Mannsbild zu ſein! —

Dieſes ſein Schlachtbildchen mit Schuß und Pulverdampf, hängt ſich Beethoven zu dem Uebrigen in den großen Saal aller unſterblichen Künſtler, wo die niederländiſche Schule, in der er diesmal beſchäftigt war, ihren Platz hat, und wo immer die leicht Berittenen des Orcheſters das Soldatenliedchen anſchlagen, da ſingen alle Weiber der Erde im Chor:

Wie klopft mir das Herz!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt' ich ein Wämslein,
Und Hoſen und Hut! —

Zur Geſchichte der Lieder. Ein großer Tag für das Theater war erſchienen, der Egmont ſollte in Wien zur Auf-

Digitized by Google

führung kommen. Die Künſtlerin, welche das Klärchen zu ſpielen hatte, deren Namen wir aus gebotenen Rückſichten verſchweigen, ſchreibt: „A. W. Schlegel fand mich in den erſten Akten gut, in den letzten zu tragiſch; Friedrich Schlegel, in den erſten zu naiv, in den letzten vollkommen. Nun hatte Beethoven die Muſik zu ſchreiben. Eine gedrungene Geſtalt mit ſchwarzgrauem zottigen Haar ſtand eines Morgens in meiner Thür — es war Beethoven. Er hat etwas Burleskes für mich. Singen Sie? war ſeine Anrede. Ein wenig. Haben Sie's gelernt? — Vier Monate. Nun, das wird was Sauberes ſein! Mit dieſen Worten ſetzte er ſich an das Fortepiano. Ich legte die Ombra adorata von Zingarelli auf. Er ſagte: potz tauſend! und akkompagnirte mir. Recht, ſagte er nach Beendigung, wir wollen ſehen. Den andern Tag brachte er die Egmont-Lieder und ging ſie mit mir durch. So iſt's recht, ſagte er nach der erſten Stunde, ſo müſſen Sie's machen. Laſſen Sie ſich nichts einreden. Bei der Probe wollte der Regiſſeur die Orcheſterbegleitung beſeitigt wiſſen. Beethoven kehrte ſich ſchalkhaft nach mir um und ſagte: „nur vorwärts, der iſt nicht muſikaliſch geboren!“

Arrangement. Die Ouverture 9, 10 und 13ſtimmig, für Janitſcharen-Muſik, für 2 Pianoforte, für 2 Pianoforte achthändig, vierhändig (10. Arrangement, das Beſte von Watts), zweihändig (12. Arrangement, das Beſte von Kullak) für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Moſcheles. Das Ganze für Streichquartett, für Pianoforte und Violine, vierhändig von Wörner. Die Entreakte mit den

Digitized by Google

Gesängen zweihändig. Die Gesänge für Pianoforte von Liszt. Mosengeil hat ein verbindendes Gedicht für Konzertaufführungen geschrieben. Mit diesen zuerst aufgeführt den 8. März 1821 in Leipzig. Siehe eine frühere anonyme Dichtung: Beethovens Musik zu Egmont. A. M. Z. 1814, Nr. 13. Liszt, die Egmont-Musik, Neue Zeitschrift für Musik 1854, Nr. 20, russisch von Séroff, Theater- und Musik-Bote, 1856, Nr. 11.

Von den Entreakts Nr. 2 und 3 sagt Stassow. Russ. Theater und M. B., 18. März 1856 (Uebersetzung im Auszug). Man sollte nicht glauben, daß die Musik, insbesondere die Instrumentalmusik, ohne vokale Beihülfe, dem Ausdruck des in tiefster Brust Empfundenen so nahe kommen könne! Mit seinem unschätzbaren Pinsel malt Beethoven im Orchester was er vokal auszudrücken gewiß nicht im Stande gewesen wäre. Der beste Beweis hiervon ist die Klärchenscene im Orchester und dieselbe Intention, dieselbe Melodie in der Arie Klärchens: Freudvoll und leidvoll. Trotz der Identität des melodischen Gedankens lassen sich die beiden Sätze dennoch nicht vergleichen, man sollte glauben, sie seien von zwei verschiedenen Personen geschrieben worden. Die Orchesterscene ist ein vollständiges Bild. Der naive, zauberische Ton der Hoboe vereinigt in sich das Klärchen, dessen verschiedenartige Züge über die ganze Tragödie vertheilt sind. Nachdenklich, durch Thränen in einem fröhlichen kleinen Triller lächelnd, hält die Hoboe in ihren Liebesgedanken inne, als blicke sie in die Ferne, auf das nächste Wiedersehen mit Egmont, den wir im

Digitized by Google

2. Entreakt als das warme Herz, als den feurigen, Beethovenſch verklärten Menſchen kennen lernten. Was wird aus dem Allen in der Arie? — Schon die in der Arie (A Dur) und im Entreakt (C Dur) verſchiedene Tonart iſt von Bedeutung. C Dur iſt unvergleich naiver. Das Stimmregiſter der Sängerin mag Beethoven von ſeiner urſprünglichen Idee abgebracht haben. Nur einmal in ſeinem Leben ſchuf er das wahrhaft namenloſe Wunder dieſes Entreakts, einmal und nicht wieder. Es wäre denn, daß wir in einer der genialeren Soloſonaten, in dieſer noch ſo wenig unterſuchten, ſo wenig verſtandenen, ihren Kolumbus, ihre Miſſionaire erwartenden Welt, etwas Aehnliches fänden (ein ächt kritiſcher Gedanke, in Folge deſſen wir den erſten Satz der A Dur-Sonate op. 101 vorſchlügen).

Staſſow ſtellt Nr. 2 und 3, denen er billig Nr. 4 beizählen können, eben ſo hoch als die Schilderung von Klärchens Tod, welche er als eine der vollendetſten Schöpfungen aus der beſten Zeit der Jugend Beethovens anſieht. Wir müſſen glauben, daß auch die vollendetſte Tonmalerei ſchon darum nicht mit dem Vollendetſten der reinen Inſtrumentalmuſik auf einer Stufe ſtehen kann, weil letztere das geiſtig Unbegrenzte, nicht in Worte zu faſſende, eine höhere Sphäre der Empfindungswelt begreift. Beethoven dichtete die Egmont-Partitur, als er bereits 40 Jahre alt war. Dieſe reifſten Mannesjahre des Künſtlers darf man aber wohl um ſo weniger die beſte Zeit ſeiner Jugend nennen, als unter der Jugend

Beethovens die erste Periode verstanden wird, op. 84 hingegen alle Merkmale des Styls der zweiten an sich trägt.

* * *

Op. 85. Christus am Oelberge, Oratorium für Solo- und Chorstimmen mit Orchester (Breitkopf).

Geschrieben in Hatzendorf bei Wien im Jahre 1800 (Ries, S. 75, Schindler, S. 46), erste Aufführung 5. April 1803 (A. M. Z., S. 489, nach welcher notorischen Nachricht Ries zu berichtigen ist, der auch die Aufführung ins Jahr 1800 versetzt). Erschienen Oktober 1811 (Intelligenzblatt der A. M. Z.). Bis dahin hatte das Werk im Manuscript Verbreitung gefunden. Der Verfasser der Worte ist unbekannt.

A. M. Z., Mai 1803, Wiederholung der Kantate (?) Christus am Oelberge (Theater an der Wien). Herr Beethoven ließ sich die ersten Plätze doppelt, die gesperrten dreifach, jede Loge statt 4 fl. mit 12 Dukaten bezahlen. Sein erster Versuch in dieser Art. Ich (der anonyme Korrespondent) wünsche aufrichtig, daß er den Kassen-Gehalt bei dem zweiten Versuche eben so ergiebig, von Seiten der Komposition aber mehr Charakterisirung und einen besser überdachten Plan haben möge. Einer im Ganzen anerkennenden Recension unterwirft die A. M. Z. das Werk erst 1812. Es werden besonders hervorgehoben: die Ouverture (Introduktion, Grave $^4/_4$, Adagio $^6/_8$, Es Moll). Die Arie: meine Seele ist erschüttert (Allegro $^4/_4$, C Moll), der Chor der Engel: o Heil Euch (Allegro $^4/_4$, G Dur), der Marsch (C Dur, 20 Takte), und Chor der Häscher, der Doppelchor (D Dur $^4/_4$ Allegro molto).

Digitized by Google

Da die Musikidee, deren Entwicklungsstadien in Beethoven wir unsere Untersuchungen weihen, in Tondichtungen auf Worte weniger vertreten ist und Verlagsverhältnisse zu größt möglicher Kürze zwingen, so haben wir uns nicht bei dem Oratorium zu verweilen. Beethoven tadelte sich später selbst, die Parthie des Heilandes zu dramatisch behandelt zu haben, und er hätte viel darum gegeben, sagt Schindler l. c., diesen Fehler verbessern zu können.

Bemerken wir, daß auch das Heiligste einen Ausdruck in der Musik finden kann, aber nur einen namenlosen, geahnten, keinen persönlichen.

In der zwischen Erzählung (Oratorium) und Begebenheit (Drama), mit vorherrschender Neigung für das Dramatische, mitten inne liegenden Tonmalerei, in einer dem Kirchenstyle bis dahin fremd gebliebenen Emancipation des Instrumentalen (Pauken-Solo, das den Seraph in der Beethoven'schen Terzmodulation zur Erde trägt, A Dur, Nr. 2, C Moll, Nr. 1, a untere Terz von c) in dem kleinlichen Mittel verachtenden Beethoven-Ernst, ist op. 85 ein historisch bedeutsames, tondichterisch merkwürdiges Werk, das mehr aus dem Streben des Künstlers nach Universalität, als aus dem Drange der innern Stimme, der Beherrschung der Welt durch die Symphonie, hervorgegangen sein mochte.

In dem in der musikalischen Bibliothek des Grafen Wielhorski in St. Petersburg befindlichen eigenhändigen Skizzenbuche Beethovens, ohne Jahreszahl und Datum (86 fast ganz beschriebene Querfolioblätter zu 16 Notensystemen oder 172

Digitized by Google

Seiten), gehören ungefähr $^2/_3$ op. 85 an, was man bei der Unleserlichkeit der einstimmig hingeworfenen Gedanken an den stellenweise leserlichen Worten des Textes erkennt, $^1/_3$ sind Instrumentalgedanken wie die Anfänge von Nr. 1, op. 33, Nr. 2, op. 112, Nr 3, op. 31, eine Stelle aus op. 47, eine Andeutung der Marcia funebre aus der Eroica und fortgesetzte Skizzen des Finale. Da diese Eroica-Skizzen dem Oratorium vorausgehen und wir notorisch wissen, daß Beethoven nicht nur im Jahr 1800 mit letzterem beschäftigt war, sondern dasselbe auch in diesem Jahre vollendete, so folgt hieraus, daß die Eroica in den genannten Sätzen und das Oratorium Zeitgenossen sind, Beethoven auch wenigstens vier Jahre (1800—1804) wahrscheinlich länger an der Eroica arbeitete, da er keine Veranlassung haben konnte, das im Dezember 1804 zur Versendung an Napoleon fertige Werk (siehe op. 55) zurück zu halten, wenn es bedeutend früher vollendet gewesen wäre.

Eine Verwandschaft der musikalischen Idee in der Eroica und im Oratorium, im Allgemeinen der Form, scheint darin zu liegen, daß beide Werke auf gleich hoher Stufe in Benutzung der instrumentalen Mittel stehen, ohne daß die Form die selbstständigere Vollendung in prägnanter Kürze und Beschränkung zu eindringlicherer Wirkung erreicht, welche spätere Werke der 2. Periode auszeichnen. Man denke an den lang ausgesponnenen 1. und letzten Satz in der Eroica und an die ersten Sätze der späteren Symphonien (an die $^2/_4$ Sätze der 5. und 6. insbesondere) an die gekürzten Finale in der 4.,

Digitized by Google

6. und 7. Ein ähnliches Verhältniß besteht zwischen den hier und da noch schwülstigen Sätzen im Oratorium und den konzentrirteren Formen der 1. Messe (op. 86).

Arr. Der Klavierauszug (Breitkopf, 1811), den Beethoven durchgelesen haben mag, für Pianoforte ohne Text von Czerny, vierhändig von Richter, für Flöte, Violine, 2 Alt und 2 Violoncello von Bachmann. Im Verlag von Breitkopf wird im Juni 1811 ein Quintett von Beethoven für Flöte, Violine, 2 Alt und Violoncello, op. 85, G Dur, angezeigt. Statt G Dur hat man wohl C Dur zu lesen und jenes Arrangement von Bachmann zu erkennen. Das Oratorium beginnt in C Moll (Arie, Nr. 1), schließt in C Dur (Preiset ihn, ihr Engelchöre). Die Introduktion steht in Es Moll (die Beethoven'sche Terzmodulation, es, obere Terz von c), was auch noch nicht vorgekommen war; in G Dur ist nur die Arie: „Preist des Erlösers Güte!“ und der folgende Chor: „Heil euch, ihr Erlösten.“

* * *

Messe, C Dur (3 Hymnen), für 4 Singstimmen und Orchester, dem Fürsten Kinski gewidmet (Breitkopf). Erschien März 1813, Intelligenzblatt der A. M. Z. Komponirt im Jahre 1807, A. M. Z., 1807, S. 28. Beethoven hat eine neue (?) Messe für den Fürsten Esterhazy geschrieben (Oktober). Der deutsche Text ist ein von Scholz dem Werk später (1822) angepaßter. Schindler erzählt (S. 136), daß Beethoven von demselben auf's Tiefste gerührt, bei dem

Op. 86.

Qui tollis ausgerufen habe: Ja! so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb! Es war das erste und letzte Mal, daß ich ihn in Thränen sah, setzt Schindler hinzu. S. 77 giebt Schindler folgende Notiz: Die Messe sei im Jahre 1810 (vergl. Reichardt bei op. 80) in Eisenstadt, dem Sommeraufenthalt des Fürsten Esterhazy, bei dem, wohl zu bemerken, Hummel Kapellmeister war, zuerst und unter Beethovens Leitung aufgeführt worden, worauf der Fürst in gleichgültigem Tone die Worte an ihn gerichtet habe: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn wieder da gemacht?" Bei diesen Worten habe Hummel, an der Seite des Fürsten stehend, gelacht, was Beethoven veranlaßt hätte, die Residenz des Fürsten, wo man seine Leistung verkannte und er Schadenfreude an seinem Kunstbruder bemerkt zu haben glaubte, auf der Stelle zu verlassen.

Hummel und ein bei Haydn kleben gebliebener Mäcen waren freilich wenig dazu gemacht, einen Emancipationsversuch dieser Art zu würdigen. Mag die kirchliche Idee auch nicht vollständig in op. 86 zur Anschauung kommen, das Hauptmerkmal bleibt: es ist nichts Triviales in dem vom edelsten Musikfeuer durchglühten, wenn gleich weltlich angehauchten Werke. Keine Tonspielereien wie in den Messen Haydn's, keine galanten Anwandlungen wie in Mozart, heilige Musik wie in den alten Italiänern, wenn auch nicht in der kanonischen Konsequenz dieser Meister. Die Musikidee ist tiefer gegriffen als in op. 85, wenn gleich Beethoven in der Form hier noch nicht an sich selbst kommt, wovon im Kirchenstyle, die den ganzen musikalischen Kosmos in sich begreifende D Dur-Messe (op.

Digitized by Google

123) die Summe aller Erfahrungen des Tondichters, seines ganzen Wollens und Könnens, das einzige Beispiel ist. Aber näher als im Oratorium kommt sich Beethoven in der Messe. Dies liegt zunächst in den eigenthümlich gekürzten Formen, welche die 2. Periode überhaupt charakterisiren, in dem Kyrie im $^2/_4$ Takt (vergleiche das Incarnatus und Benedictus), in dem Credo in lebhafter Bewegung (Allegro con brio, bei Beethoven sehr rasch, vergleiche op. 62, 67), ein Freudenrausch in der Glaubensüberzeugung; in dem Agnus Dei, im breiten Wogenschlag des $^{12}/_8$ Taktes. Diese kühnen, in den Ausführungen indeß nicht hinreichend motivirten Neuerungen, die Beherrschung des Instrumentalen, das Streben, die prägnant kurzen Rhythmen und Formen, wie sie in den Händen des Künstlers, in der Symphonie (der Heimath seines weltbeherrschenden Geistes) bereits über die Tradition gesiegt hatten, allen Stylen theilhaftig zu machen; die Anwendung der Fuge als Würze und Schmuck, nicht mehr um ihrer selbst willen; diese Eigenschaften machen op. 86 zu einem vollgewichtigen Werke der 2. Periode. Auf dem bei op. 85 bezeichneten Standpunkte für unsere Beurtheilung der Vokalmusik, müssen wir uns auf diese Andeutungen beschränken. Eine Recension, die man Hoffmann zuschreiben muß, wofür zum Theil schon der Styl spricht, unterwirft die A. M. Z. das Werk allererst im Juni 1813 (14 Spalten). Der traditionsfreien, oben berührten Neuerungen wird nicht erwähnt, nur vom Sanctus gesagt, es werde gewöhnlich grandios, volltönend, pathetisch; von Beethoven, dem Charakter des Ganzen

getreu, ſanft und rührend (in A Dur, a, untere Terz von c) geſchrieben. Nicht die Hebel des Schauers, des Entſetzens, bewege Beethoven in ſeiner Anſchauung des Ueberirdiſchen; die Meſſe trage den Ausdruck eines kindlich heiteren, auf ſeine Reinheit bauenden, gläubig der Gnade vertrauenden Gemüths. Es gäbe in dem ganzen Werke keinen Satz ohne Imitationen und kontrapunktiſche Wendungen, wiewohl keine einzige ſtreng gearbeitete Fuge. Dadurch, heißt es, daß man anfing, ſich überall (in allen Stylen) derſelben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, iſt es nun (1813) beinahe dahin gekommen, daß es gar keinen Styl mehr giebt.

Das eben mochte Beethoven gefühlt haben und darum ging er neue Wege. Bevor der große Ideenarchitekt in den beiſpielloſen Münſter in der 2. Meſſe kommt, giebt er in dieſer 1. einen Kirchenbau, der bereits viel Neues hat, im Ganzen genommen aber noch der bürgerlich-kirchlichen Bauordnung angehört.

Arr. Klavierauszug (Breitkopf), für Pianoforte ohne Text bei Breitkopf; von Czerny; vierhändig von Gleichauf; von Czerny.

* * *

Op. 87a. Vierhändige Variationen über ein Thema des Grafen Waldſtein (ſiehe op. 53 und Bd. 1, S. 10), C Dur, komponirt im Jahre 1794, erſchienen September 1801, Intelligenzblatt der A. M. Z. noch ohne opus-Zahl. Vier Ausgaben. Ohne Intereſſe.

* * *

Digitized by Google

Trio für 2 Hoboen und englisches Horn, C Dur, **Allegro** $^4/_4$, **Adagio cantabile**, F Dur $^3/_4$, **Menuetto** $^3/_4$, **finale Presto** $^2/_4$. Eine Kassation (**Divertimento**) Mozartischer Art für solche Zusammenstellungen, bei festerer Satzbildung und größerem Ernst in der Intention. Erschienen (Simrock) Juni 1807 (Intelligenzblatt der A. M. Z., noch ohne opus-Zahl), in dreifacher Gestalt auf einmal (für 2 Hoboen und Fagott, 2 Klarinetten und Fagott, 2 Violinen und Baß) im November 1807 für 2 Flöten und Bratsche. Wahrscheinlich eine bestellte Arbeit, welche 1813 oder später (weil nach op. 86) im Katalog aufrückte. Die A. M. Z. 1808, S. 108 sieht das Trio für 2 Hoboen und Fagott (vom englischen Horn ist in der ganzen A. M. Z. keine Spur) für das Original an und meint, die Umkleidungen wären vom fremder Hand. Auf den Titeln ist nichts bemerkt und die Arr. tragen fälschlich die opus-Zahlen 29 und 68. Op. 87 b.

Partitur (Heckel) für Violine, Alt, Violoncello, für 2 Violinen und Baß (oder Fagott), für 2 Violinen und Bratsche, für Pianoforte und Violine, vierhändig (Gleichauf), das Adagio für 3 Sopranstimmen ohne Begleitung, auf die Worte: „Schläfst Du, lieb' Bräutchen?"

* * *

Lebensglück (vita felice) oder **Glück der Freundschaft**, deutscher und italiänischer Text für eine Singstimme mit Pianoforte. **Andante quasi Allegretto**, $^2/_4$ A Dur, 65 Takte (Witzendorf, Wien) 4 Ausgaben. Erschienen März 1804 noch Op. 88.

Digitized by Google

ohne opus-Zahl, vergleiche den Buchstaben n (Vokalmusik, 3. Abtheilung). Ohne Interesse und gewiß aus ältester Zeit.

* * *

Op. 89. Brillante Polonaise für Pianoforte, der Kaiserin von Rußland, Elisabeth, gewidmet (Mechetti, Wien), 4 Ausgaben, C Dur, vierhändig von Czerny.

Schindler, S. 98. Bekannt ist es, daß die Beweise von hoher Achtung, welche Beethoven in den Appartements des Erzherzogs Rudolph von den ihn dort aufsuchenden Allerhöchsten Personen erhielt (Wiener Congreß 1814 — 1815), eben so herzlich als rührend gewesen, wovon eine solche Zusammenkunft mit der Kaiserin von Rußland besonders interessant war, deren Beethoven mit Rührung sich erinnerte.

Das in leichter, aber wirksamer Klavierausstattung geschriebene Stück hat nichts mit der Poesie zu thun, welche Maria Weber über die Form zu verbreiten wußte (**Polacca brillante**, E Dur), Chopin zur höchsten Blüthe entfaltete. Beethoven hält sich an den Tanz, der den Kongreßbällen gewiß nicht gefehlt hatte. Die Erfindung steht unter der **Polacca** im Tripelkonzert op. 56, aber weit über der unter dem Namen **Polonaise favorite** bekannten der Trio-Serenade op. 8.

Ueber die jetzige Bedeutung der **Polacca** im Klavierrepertoir, die schon unter Webers Hand zum Dithyrambus erwuchs, wie Liszt sagt, kann man nichts Geistreicheres zu Rathe ziehen, als die französische Brochure Chopin (Bd. 1, S. 195 der in deutscher Bearbeitung bei E. Balde erschienenen, gesammel-

Digitized by Google

ten Schriften, von Franz Liszt), welche eine meisterhafte Geschichte und Würdigung der stolzesten Tanzbewegung, als Ausgangspunkt musikalischer Erfindung, enthält.

* * *

Sonate für Pianoforte, E Moll, dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet. 27. Solosonate (Haslinger), 9 Ausgaben. Erschienen Oktober 1815, Intelligenzblatt der A. M. Z. Op. 90.

Arr. für Gesang und Pianoforte. Der 1. Satz von Silcher („wie rastlos unaufhaltsam"), der 2. von Hübner („die Schwalben sind fortgezogen").

Ein der zu Grunde liegenden Idee nach nicht bedeutendes, jedoch mit bewundernswürdigen Kunstmitteln hergestelltes musikalisches Angebinde. Man weiß durch Schindler (2. Nachtrag) daß, als Graf Lichnowski die ihm gewidmete Sonate zu Gesicht bekam, es ihn bedünken wollte, eine bestimmte Idee ausgesprochen zu sehen. Befragt, habe Beethoven unter *schallendem Gelächter* (das dem Genie verwandte Burleske klebte ihm an, siehe op. 84) dem Grafen geäußert: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen, der Graf möge nur den 1. Satz: Kampf zwischen Kopf und Herz, den 2.: Konversation mit der Geliebten, überschreiben. Der Graf Lichnowski hatte eine Opernsängerin geheirathet und diese Verbindung war eine glückliche. Die Hindernisse, welche die Familie des Grafen, Bruders des durch Beethoven'sche Dedikationen (op. 1, op. 13) bekannten Fürsten Lichnowski, derselben in den Weg gelegt hatte, waren die Veranlassung zu

Digitized by Google

den Kämpfen gewesen, die Beethoven, bei seinem vertrauten Verhältnisse zu dem Hause (Bd. 1, S. 23) nicht fremd bleiben können.

Konstruktion. 1. Satz, $^2/_4$ E Moll. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (zum 1. Mal deutsche Bezeichnungen, vielleicht um Lichnowski auf ein Programm hinzuführen). Motiv (Vorder-Nachsatz, 1.—16., 16.—24. Takt). Modulatorische Uebergangsgruppe zum Gegenmotiv 25—45. Takt. Gegenmotiv in der Molltonart der Dominante, sechsgliedrig 55.—60. Takt. Figurirt wiederholt 61.—66. Takt. Anhang 67.—81. Takt (Schluß des 1. idealen Theils, ohne Reprise). Mittelsatz 82. — 143. Takt. Rückkehr 144.—167. Takt. Uebergangsgruppe zum Gegenmotiv in der Tonika, 168.—197. Takt. Gegenmotiv in der Tonika, 198.—209. Takt. Anhang, führt über Anspielungen auf das Motiv an das Ende des Satzes, an den unerschütterlich, aber heimlich (pp, letzter Takt) gefaßten Entschluß. 2. Satz, $^2/_4$ E Dur. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen (unverantwortlicherweise in deutschen Ausgaben (!) mit **Allegretto** (!) übersetzt, wie der von Holle und anderen). Gemischte Sonaten- und Rondoform. Der ersten gehören das Gegenmotiv auf der Dominante (H Dur, 60.—63. Takt). Der Mittelsatz 100.—140., das Gegenmotiv in der Tonika 200.—203. Takt. Die Rondoform ist durch die häufige Rückkehr in's Motiv vertreten. Der Satz bricht einstimmig (auf e) ab, nachdem er jubelnd (**accelerando**, vorletzte Takte) in die hohen Register gegangen war. Der

Digitized by Google

Schluß ist die Unterbrechung der Konversation mit der Geliebten durch einen Unberufenen, kein Ende.

Nicht zu Vorspiel und Glänzen am Klavier, desto mehr zu vertrauten Konversationen mit der unsichtbaren Geliebten geeignet. Sonate nannte der Künstler sein Geschenk, weil dieser Name einen guten Klang hat und er dem Freunde nichts Geringeres bieten mochte. Elterlein, der die Schindler'schen Enthüllungen ignorirt, kommt dadurch zu dem Irrthum, in op. 90 ein Beispiel principieller Zweisätzigkeit zu sehen, welche letztere nur eine zufällige ist, da nur die durch das Programm bedingten zwei Momente gegeben sein konnten.

Nicht orchestrale Vorstellungen führten Beethovens Hand wie in op. 81. In op. 90, einem konkret gedachten, von dem Adieux nicht wesentlich verschiedenem Sujet, geht die Vorstellung nicht über das intime Instrument hinaus. Den Antheil des Malers mögen folgende, uns zugegangene Worte einer sinnig fühlenden und kritisch verstehenden Wiener Kunstfreundin schildern, bleibt das menschliche Gefühl doch das höchste in allen Dingen.

„Unwillkürlich stand das Bild vor mir, als tändle der Meister mit etwas. Der Löwe, wie er mit der Liebe spielt! Im 1. Satz scheint er mitleidig das arme Ding anzublicken, schüttelt ein wenig die Mähnen, im 2. ruht er behaglich, während das liebe Ding ihm eine anmuthige Weise singt. Unbegreiflich, wie er zu fassen wußte, wie die Andern lieben. Wie klingt es so anders, wenn er uns von seiner Liebe erzählt, im Cis Moll-Adagio, in op. 31 (D Moll), in

op. 57. Es schauert uns in der Tiefe und Schwindel ergreift uns in der Höhe!"

Marx (Bd. 3, S. 253) ist das Motiv des 1. Satzes Beispiel der erweiterten Periode das Gegenmotiv, ein Beispiel ungewöhnlicher Modulation, welche dadurch gerechtfertigt sei, daß mit dem Grunde die Regel wegfalle, welche in E Moll die Parallele G Dur als nächsten Modulationsmoment nur deswegen aufstelle, weil gewöhnlich der Inhalt der Kompositionen nicht das tiefere Düster von Moll auf Moll fordere oder zulasse. Der Seitensatz (S. 277) erscheine im Verhältniß zum Hauptsatz von geringer Entwickelung, beiden Momenten sollte und durfte indeß kein größerer Raum gestattet werden, weil das Männlichere, Würdigere und zugleich Tiefere sich zu fest in der Hauptparthie ausgeprägt hatte, als daß es sich durch leidenschaftliche Hingebungen der Seitenparthie hätte aufwiegen lassen dürfen. Die Hauptparthie habe diesmal 54, die Seitenparthie 27 Takte.

Marx rechnet die Seitenparthie vom 55. Takt, vom Auftreten der Kantilene (Gegenmotiv). Das ist 10 Takte zu wenig, denn zu der Seitenpartie, welche wir als vom Gegenmotiv abhängig, Gegenpartie nennen wollen, gehört nicht nur das Gegenmotiv, sondern der ganze Abschnitt, welcher in der Dominante (Moll, Dur) des Haupttons, oder, wie wir ausnahmsweise in Beethoven gesehen haben, in der Terz (kleinen, großen, unteren, oberen) des Haupttons modulirt, nach vollbrachtem Mittelsatze (im Wiederholungstheile) in den Hauptton (Tonika) gekleidet, auftritt.

Digitized by Google

Die Gegenpartie im 1. Satz von op. 90 beginnt mit dem 45. Takt, wo die Modulation (H Moll) ausgesprochen ist, und zählt 37, nicht 27 Takte.

Es ist bemerkenswerth, sagt Marx weiter, daß jenes Verhältniß der Haupt- und Seitenpartie sich in größerem Verhältnisse wiederholt. Der 1. Satz ist dem zarten, innigen aber hinschmachtenden Finale eben so machtvoll überlegen wie in ihm die Haupt- der Seitenpartie. Es konnte nicht anders sein.

Wollte man fragen, warum es nicht anders sein konnte? — so antwortet das op. 90 zu Grunde gelegte Programm: „weil der Mann zu Entschluß und Entscheidung zu kommen hatte, nicht das durch die Gegenpartie und im Rondo vertretene weibliche Element, dessen Besitz sich der Mann zu gewinnen hatte."

Verzeichnen wir das bei Marx aus thematischen Untersuchungen für die Idee hervorgegangene, dieser so nahe kommende Resultat, als einen Beweis der Möglichkeit den, Instrumentaltexten überhaupt, zu Grunde liegenden Ideen auf die Spur zu kommen (vergl. op. 84). Ohne die Nachricht bei Schindler zu kennen, ergeben sich Marx äußerliche Umstände aus innerlichen Gründen, erklärt er aus letzteren auch noch die Abwesenheit eines Mittelsatzes (Adagio) wenn er bei Gelegenheit der ungewöhnlichen Gestaltungen der Sonate (S. 324) sagt: „was ein Adagio hätte aussagen können, ist in dem tief gefühlten ersten Satze mit aller Energie eines ersten Allegro und aller Innigkeit eines Adagio schon zur Sprache gebracht.

Digitized by Google

Grundfalsch urtheilen die Zeitgenossen. A. M. Z., 1816, S. 61 (Auszug). Nähert sich den 2 Sonaten op. 14 (wo ist in op. 14 etwas von der festen, ächt Beethovenschen Satzbildung von op. 90?). Eine der einfachsten, melodiösesten, ausdrucksvollsten und mildesten. Etwa 2 Stellen abgerechnet, eine der leichtesten (?), verlangt aber, was Seele des Ganzen betrifft, alle mögliche Sorgsamkeit.

Unter den 2 Stellen mag die Begleitung des Gegenmotivs im 1. Satz, in Dezimen- und Oktavensprüngen rascher Sechszehntheile, bei unbequemster Fingerlage, gemeint sein; Stellen, die für das Samenkorn des modernen Bravourspiels gelten können; nur ein feines Virtuosenspiel wird überhaupt op. 90 die richtige Färbung verleihen.

* * *

Op. 91. Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria (21. Juni 1813) für Orchester, dem Prinz-Regenten von England (Georg IV.) gewidmet, bei S. A. Steiner, März 1816 erschienen.

Arr. Neunstimmig, für Streichquintett, für Pianoforte, Violine und Violoncello, für 2 Pianoforte, vierhändig, zweihändig. Diese Arrangements mögen von Beethoven durchgesehen worden sein, da sie alle zu gleicher Zeit bei Steiner erschienen, Intelligenzblatt der A. M. Z., März 1816. Der thematische Katalog von Breitkopf nennt Haslinger als den Verleger. Haslinger mag später das Eigenthum erlangt haben, die Anzeige von Steiner (siehe op. 92, 93) in der A. M. Z. ist eine zweifellose Quelle.

Digitized by Google

Die Vittoria-Musik, eine Militairsymphonide (siehe die Pastoralsymphonide op. 68) ist als das bei weitem werthvollste Werk der instrumentalen Gelegenheitsliteratur zu verstehen, nicht für sich und nach Beethovenschem Symphoniemaaßstab. Der Komponist überschreibt in seiner lakonischen Weise die beiden Abtheilungen: Schlacht, Siegessymphonie.

Einleitung. Trommeln und Trompeten (englischer Seits, welche, als die obsiegende, zuerst kommt) **Rule Britania** (einer Schlacht verwandter als **God save the King**) **Marcia** $^{2}/_{4}$ Es Dur (**fl. piccolo, clarino, corn., fag.**), 1. Harmonie (Bläser, wie sie zu Felde liegen, Saiteninstrumente, als Lebenszeichen des Orchesters in den letzten 8 Takten). Trommeln und Trompeten französischer Seits. **Marlborough-Lied, Marcia** $^{6}/_{8}$ C Dur (Instrumentation wie oben, mit Zugabe der leichtsinnigeren französischen Hoboe). Durch die Nationalgesänge vertreten, stellen sich die Heeresmächte auf, plastisch wie im Militairspiel, Schlachtordnungen mit Marken bezeichnet werden. Der von den Zeitgenossen (A. M. Z., 1814, S. 75) diesem Anfang **medias in res**, vorgezogene einer Schlachtmusik Winters für 5 Orchester, in denen in München 300 Musiker spielten, ein Adagio in Moll mit langsam fortschreitenden Harmonien, auf die ein Chor eintritt; ist mit Winter vergessen. Beethoven schlägt noch seine Schlacht. Sein Tongemälde entflammt mit dem Schlacht überschriebenen Allegro, $^{4}/_{4}$ B Dur, dann **Meno Allegro** $^{3}/_{8}$, C Dur. In der Schlacht wirken 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Kanonenmaschinen, 2 Ratschen (Kleingewehrfeuer) das Orchester und 2

Digitized by Google

Harmonien (kl. Bläserchöre). Die Streichinstrumente fällen dann unisono das Bajonett zum Sturmmarsch (Allegro $^4/_4$, alla breve, As Dur). Diesen Eisentritten weichen die französischen Linien. Was dem Verderben entgeht, flüchtet in eine Sechsachtelbewegung (Andante), welche das aus G Dur nach H Moll versetzte Marlborough-Lied ist, dessen früher schwellende Viertel hier in gebrochenen Achteln umherliegen, während zu den sonst gleichen Achteln ein in Mitte jeder Gruppe hinkendes Sechzehntheil kommt. Dies Verscheiden des französischen Schlachtgesanges ist die Niederlage der französischen Fahnen. So behandelt das Genie Rohstoffe.

2. Abtheilung: Siegessymphonide (D Dur, d, obere Terz von h, Schlacht, Verklingen des Marlbourough-Liedes) Allegro ma non troppo $^4/_4$ (Intrada) Allegro con brio $^4/_4$ alla breve, unterbrochen von der Nationalhymne God save the King, in der Instrumentation verklärt (Clarinette, Fagott, Saiteninstrumente, pizzicato, Andante grazioso $^3/_4$ B Dur, b, untere Terz von d). Nach der Rückkehr der Allegro-Strömung in D erscheint die Hymne in höherer Stimmung (Ob., Fag., Corn., Tempo di Minuetto, $^3/_4$ D Dur). Auch dem aus der Hymne hervorgehenden Finale (Allegro, $^3/_8$ D Dur) liegt erstere in glänzend kontrapunktischer Behandlung zu Grunde. Zwei 2. Violinen ergreifen fest das Thema (per diminutionem, Achtel) gegen eine durch zwei 1. Violinen aufgestellte, gangartige Figur, worauf das Thema als dux und comes in allen Stimmen frei figurirt wird und vom leisesten Säuseln zum Jubelsturm anschwillt, der das Werk schließt.

Digitized by Google

Nicht an die Bataillenkomponisten *) hat man zu denken. Beethoven giebt ein von geläutertem Geschmack empfangenes genial in's Leben gerufenes Instrumentalbild, dessen nächste Veranlassung nothwendig an Interesse verloren hat, in jenen Tagen der durch Napoleon geschaffenen Kriegspoesie, lebendig war.

Entstehung. Beethoven hatte im Jahre 1812, also vor der Schlacht bei Vittoria, für die Panharmonika des Mechanikus Mälzel eine Schlacht-Symphonie (wie er das Stück nannte) gesetzt, Mälzel Beethoven aufgefordert, dieselbe zu instrumentiren. Letzterer, längst mit dem Plane umgehend, eine große Schlacht-Symphonie zu schreiben (Schindler, S. 90 und folg.) schritt zur Ausarbeitung des ganzen Werkes. So entstand in wenigen Monaten, wie aus dem Datum der Schlacht bei Vittoria und der 1. Aufführung der Musik folgt (bei Beethoven ungewöhnlich), die Vittoria-Partitur (siehe über den Proceß mit Mälzel, Bd. 1, S. 37 und folg.).

Erste Aufführung. Im Universitätsgebäude in Wien am 8. und 12. December 1813, zum Besten der unter dem Oberbefehl des Generals von der Kavallerie, Grafen von Wrede,

*) Dussek, Steibelt (Combat naval pour P., V., Vcelle et gr. Tambour.). Geschichte des Wiener Aufgebots (Kauer) mit Ueberschriften wie: Austheilung der Medaillen. Neubauer (der das Fagott als Unteroffizier Rapport abstatten läßt). Das ausgesprochenste curiosum ist Haslinger: Ideal (!) einer Schlacht für P. mit den Ueberschriften: wie der Feind einen großen Fehler begeht, dieser benutzt wird; wie die Ideen des Feldherrn sich durchkreuzen; Befehl zur Wegnahme mehrer Schanzen.

Digitized by Google

in der Schlacht bei Hanau, invalid gewordenen öſterreichiſchen und baieriſchen Krieger (A. M. Z., 1814, S. 70). In einem durch Schindler erhaltenen Dankſagungsſchreiben an die Mitwirkenden in den Konzerten, ſagt Beethoven: „Mir fiel die Leitung des Ganzen zu, weil die Muſik von meiner Kompoſition war, wäre ſie von einem Anderen geweſen; ſo würde ich mich eben ſo gern wie Herr Hummel an die große Trommel geſtellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unſerer Kräfte, für diejenigen, die uns ſo viel geopfert haben, erfüllte."

Von ſeinem in der Eroica ausgeſprochenen Enthuſiasmus für Napoleon war Beethoven zurückgekommen. Er feiert in op. 91 einen glücklichen Soldaten, keinen Helden (Bd. 2, S. 358). Das beſagt die viel verwandte, in der Eroica fehlende Pikkolo-Flöte. Herr Schupanzigh, ſchreibt er weiter, ſtand an der Spitze der erſten Violine; Herr Spohr und Herr Mayſeder wirkten an der 2. und 3. Stelle mit, und der erſte Hofkapellmeiſter (ſo nennt der Welt-Kapellmeiſter, Salieri) gab den Trommeln und Kanonaden den Takt.

Nachdem op. 91 vielen Beifall in London gefunden hatte und Beethoven trotz der Widmung an Georg IV. nicht einmal einen Dank erhalten hatte, äußerte er: Der König hätte ihm wenigſtens ein Schlachtmeſſer oder eine Schildkröte verehren können. Ein Brief Beethovens an den König, den Ries durch einen Pagen des Letzteren behändigen ließ, der Beethovens Kompoſitionen liebte (!) weil die öſterreichiſche Ge-

Digitized by Google

sandschaft denselben nicht bestellen wollte, blieb ohne Antwort (Ries, S. 108, 155). Vergl. op. 92 und 93.

* * *

Siebente Symphonie, A Dur, dem Grafen Moritz Fries gewid- Op. 92.
met (vergl. op. 23, 24, 29), S. A. Steiner, nicht Haslinger, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt (Intelligenzblatt der A. M. Z., März 1816). Für Harmonie (neunstimmig), für 2 Violinen, 2 Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine und Violoncello, für Pianoforte vier- und zweihändig. Diese Arrangements wurden vom Komponisten revidirt, wie die Steinersche Pränumerationsanzeige besagt; das vierhändige Arrangement ist der Kaiserin Elisabeth von Rußland gewidmet. Für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel, für 2 Pianoforte, für Pianoforte vierhändig von Czerny, Mockwitz, zweihändig von Hummel, Kalkbrenner, für Virtuosenspiel von Liszt, zwei- und vierhändig von Markull, für 2 Pianoforte achthändig. Das Allegretto für Pianoforte und Physharmonika von Lickl, für Gesang und Pianoforte von Silcher auf die Worte: „wiegt ihn hinüber," von Hübner auf die Worte: „hoch auf dem alten Thurme."

Siehe op. 93.

* * *

Achte Symphonie, F Dur, ohne Dedikation, Steiner, nicht Op. 93.
Haslinger (siehe op. 92).

Arrangirt für Harmonie (neunstimmig), für 2 Violinen,

Digitized by Google

2 Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine und Violoncello, für Pianoforte vier- und zweihändig, unter Beethovens Revision. Für 2 Pianoforte, für 2 Pianoforte achthändig, für Pianoforte vierhändig von Czerny, zwei- und vierhändig von Markull. Das Allegretto und Minuetto für Virtuosenspiel von Schulhof (6 Transcriptions).

Aeußere und innere Gründe bezeichnen op. 92 und 93 als ein Doppelgestirn, die Form als Uebergang von der freien symphonistischen Idee zum Besitz in der Freiheit (3. Periode).

Zum ersten Male in der Symphonie, ersetzen Intermedien (Allegretto Bd. 2, S. 121) den gebräuchlichen Mittelsatz langsamer Bewegung (Adagio, Andante, vergl. op. 59, Nr. 3, op. 70 Nr. 2, op. 95). Die Grenzen solcher, durch den beweglicheren Gehalt des Ganzen motivirten Intermedien sind die der Erfindung die Grenzen des alten Mittelsatzes die der Form. Eine Weiterbewegung ins Unendliche, wie man sieht.

Aeußere Gründe für den inneren Zusammenhang sind, daß die Symphonien zu einer und derselben Zeit entstanden, durch Beethoven selbst, zusammen aufgeführt wurden — op. 92 mit op. 91 (8, 12. December 1813, Januar 1814) op. 93, im Verein mit op. 91 und 92 am 27. März 1814 (A. M. Z. 1814, S. 70, 132, 202). Nicht einmal im Verkauf wurden die Symphonien getrennt, nachdem dieselben auf Pränumeration zusammen erschienen waren (A. M. Z. 1816, S. 357). Schon dieser Umstand läßt darauf schließen, daß sie sich in den Augen des Komponisten ergänzten.

Die 8. Symphonie entstand im Sommer 1812, die 7.

Digitized by Google

später, was aus der im Ganzen der 8. überlegenen, umfassenderen Erfindung folgte, wenn nicht Schindler (S. 86) ausdrücklich angäbe, die 7. sei im Winter 1813 im Pasqualatischen Hause (Bd. 1, S. 54) geschrieben worden. Bei der Art Beethovens zu arbeiten, möchte richtiger der Sommer 1813 anzunehmen sein, da die Symphonie bereits am 8. December desselben Jahres zur Aufführung kam, und Beethoven gewiß viel zu feilen fand. Daß der 1. Satz dreimal von ihm komponirt wurde, behauptet Berlioz ohne Angabe einer Quelle (**Débats 11 Août 1852**).

Man hätte wirklich Mühe sich vorzustellen, das auf einem fertigen Thema beruhende, erst in der Behandlung zu einem Wunder erwachsene Allegretto; die kurz gehaltene, wenn auch noch so hoch stehende Minuett der 8. Symphonie, seien jünger als das unaussprechlich erfindungsreiche Allegretto und großartig in die Breite gehende Scherzo der 7., während das umgekehrte Verhältniß so viel natürlicher ist. Daß Beethoven, und unter besonders bedeutsamen Umständen (siehe op. 91) der 1. Aufführung der 7. Symphonie, den Vorzug vor der 8. gab, überhaupt viel auf die 7. gegeben zu haben scheint, die er noch im Frühling 1815 wiederholt, wie keine andere, aufführte (Schindler, S. 99) ist nicht weniger bezeichnend und ließe allein, bei der Künstlern natürlichen Vorliebe für ihre jedesmalige *letzte* Schöpfung, die 7. Symphonie als die spätere erkennen. Zählte doch einmal (ein ganz analoges Verhältniß) die 6. als die 5. und rückte erst später um eine Zahl weiter (siehe op. 68).

Digitized by Google

Die 7. und 8. Symphonie fallen in die durch weltumstürzende Begebenheiten militairisch charakterisirte Zeit von 1812 und 1813, deren Rückwirkungen nicht ohne Folgen auf die Ideen eines den Erlebnissen des Tages lebhaft folgenden Feuerkopfes wie Beethoven sein konnten. Es kann da nicht gewagt sein, anzunehmen, daß die in einer so bedeutungsvollen Zeit immer wieder von Beethoven mit der Vittoria-Musik zur Aufführung gebrachten beiden Symphonien, jener Militairsymphonide (siehe op. 91) verwandte Vorstellungen enthalten, Ideen von Macht, Glanz und Kriegsglück; in des Komponisten Sinn mit der Vittoria-Musik, eine Militair-Trilogie ausmachten. Man vergegenwärtige sich das in zwei Lager getheilte Europa — den Angriff und Widerstand, Napoleon und Alexander. Eine solche Zeit beherrschte unabweislich die Gebiete des Geistes. Alle von der Kriegspoesie jener Tage berührten Verhältnisse des Lebens waren dem Dichter potenzirt gegeben. Militairische Bilder malt er, wo Alles militairisch geworden war. Die Symphonie (7.) wird der Kaiserin von Rußland gewidmet, schreibt er Ries (siehe diesen S. 138) nach London. Der große Konsul, der Held der Eroica, war mit dem Kaiser in Napoleon, für Beethoven zu Grabe gegangen; im Lager des Widerstandes schreibt er instrumental die Geschichte des Tages; die durch das Kriegsgetümmel gesteigerte Stimmung der Geister, ist die seinige im ersten und letzten Satz der 8. Symphonie; Begeisterung in der Wehr gegen den gallischen Uebermuth, beseelt den ersten und letzten der siebenten, in beiden sind die Bilder Komplexe

Digitized by Google

in denen das Einzelne der Erſcheinungen: Abſchied, Wiederſehen, Rüſtungen, Siege, Feſte aufgehen.

Die 7. Symphonie.

Eine der glanzreichſten und zugleich viel umfaſſendſten Leiſtungen in den Künſten überhaupt. So kräftig, ſo glänzend wurde die Tonart von A Dur noch nie behandelt.

Poco sostenuto $^4/_4$ A Dur, 62 Takte. Zu einer, von Zuſchauern gefüllten Plattform, wo die Parade vor dem Monarchen Statt zu finden hat, ſtrömen dicht gedrängt die glänzenden Truppen herauf. Die Pfeifer (Hoboen 23. und folg. Takte) laſſen eine Marſchweiſe ertönen, die durch die ganze ſtolze Introduktion geht.

Vivace $^6/_8$ A Dur (1. Theil, 113 Takte, 2., 274 Takte von dieſem 102 Mittelſatz). Idealiſirte Marſchrhythmen in fortgeſetzten punktirten Achtelgruppen, welche die Entzückungen des Sieges antizipiren. Das marſchartig hüpfende Gegenmotiv (72. und folg. Takte) Fortſetzung der aus der Introduktion hervorgegangenen, das **Vivace** eröffnenden Achtelfigur. Modulation normal, aber mit voraufgehender Gruppe in Gis Moll (im 2. Theil in Cis Moll). Der kantabele Integral des Satzes iſt das Motiv (5. und folg. Takte). Zwei Takte Pauſen am Schluß des 1. Theils, um vom ff in's piano des Anfangs zurück zu gehen (Repriſe). Wiederholung dieſer Intention um den Mittelſatz pp auf der punktirten Achtelfigur des Anfangs zu betreten (2. Theil, 3. und folg. Takte). Der Mittelſatz, eine kaum in Beethovens thematiſcher Rieſenſtampfe,

Digitized by Google

erlebte That, zu der die ſpecifiſch leichte Achtelfigur aus dem Motiv (3 Noten!) ſo wenig geeignet ſchien. Nach der Rückkehr aus dem Mittelſatz in's Motiv tritt die Hoboe episodiſch in D Dur mit dem Motiv auf. Die Hoboe iſt ein paſtorales Inſtrument; iſt ſie nicht eben ſowohl ein gut militairiſches und hießen die Regimentspfeifer nicht einmal Hoboiſten?

In dem von Bläſern (Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott) ein- wie ausgeläuteten Allegretto ($^2/_4$ A Moll, A Dur) erkennen wir mit Séroff das aus der Ferne allmählig in die Scene vorrückende Aufgebot. Von der Muſik an der Spitze des Zuges iſt (wie immer bei Muſik in der Ferne) anfänglich nur der Baß zu unterſcheiden. Die Geſtaltung gewinnt an Körper, je näher ſie kommt.

Wehmuth des Abſchieds von den ſcheidenden Kriegern im A Dur-Sätzchen (Gegenmotiv). Das weibliche Element, wie es keiner Vorſtellung fehlen darf.

Und ſollt' ich einſt im Siegerheimzug fehlen:
Weint nicht um mich, beneidet mir mein Glück! —

Vollſtändig erklingt der Auszugsmarſch auf dem ff aller Stimmen, in den Bläſern bei hervortretender erſter Geige, zur energiſchen Triolenbegleitung von Alt, Violoncell, Baß, welche die 2. Violine, Pauke und Trompeten unterſtützen. Die Trompeten geben insbeſondere dem Satz eine militairiſche Färbung. Nach einem würzigen Fugato über dem Motiv, das den Höhepunkt des Trennungsſchmerzes (3. und letzter A Dur-Satz) vorbereitet, zerfließt das Bild vor unſern Augen, wie es ent-

Digitized by Google

ſtand, in einem lang gezogenen Ton, derſelben in der Ferne verſchwindenden Bläſer.

Preſto $^3/_4$ F Dur (Terzmodulation, f untere Terz von a — auch die Pauke iſt in der Terz geſtimmt und die Schlüſſe der erſten Theile gehen auf A Dur hinaus). Ein Raſttag der Ausgezogenen im Dorf, deſſen Bewohner die Gäſte mit Tanz bewirthen. Daß die Soldaten mitmachen, ſagt der marſchartige 3. Theil (**Presto meno assai** D Dur).

Allegro con brio $^2/_4$ A Dur. Jubelrückkehr zur Heimath. Es geht ſo hoch her, daß man den geſchlagenen Schlachten ſelbſt beizuwohnen glaubt. Der trutzige Mittelſatz (2. Theil) machte einem erſten Allegro Ehre und iſt wieder einer der erſtaunlichſten der Geſammtliteratur. Dem in den erſten Geigen hin- und herrollenden Motiv (ein rechter Soldatenſchubs) iſt eine auf die ſchlechten (2.) Takttheile fallende ſynkopirte Begleitung in Bläſern und Bäſſen mitgegeben, welche einheitlich an den Auszug, an das in den Hemmſchuh gelegte, im Trio des Scherzos nachſchleppende Horn, eine durch den Kontraſt humoriſtiſche Intention, erinnert. Nach der Rückkehr aus dem Mittelſatz in's Motiv, geht es an die beiſpielloſen Konſtruktionen auf wechſelnden Orgelpunkten. Wie er von einem Grundanker zum anderen, ſein Orcheſter wie ein Schiff *hin- und herſchaukelt*, bevor er den Schwerpunkt e (Dominante) feſthält! Gleichſam eine Pendelbewegung mit der Ausgangsnote in der Mitte. Das e wechſelt mit dis in gleichem Werth (Viertel) durch die tonale Ueberlegenheit von e als Dominante iſt das dis aber nur eine charakteriſirte Betonung (Appoggia-

Digitized by Google

tur) das e, eine abermalige Fortsetzung des im Trio des Scherzos nachschleppenden Horns (98.—39. Takt vor Schluß, wovon 21 Takte Orgelpunkt auf e). Das kocht, braust und stürmt bis auf den Stoß der Septime in allen Bläsern gegen das a in Pauke und Horn (38. Takt vor Schluß), Alt und Bässe gehen dazu in Terzen hinunter, die Geigen in Terzen hinauf (in Erinnerung der Terzentreppen im poco sostenuto) denn bei Beethoven geht nichts verloren; über diesem Getümmel schweben alle Bläser unisono mit g (Septime von a).

Séroff (Pantheon März, 1852) erblickt in diesem Ausgang des großen Orgelpunktes auf den Septimenstoß, den Kriegsschrei eines Heeres in Mitte der Schlacht. Ohne dem Verdienst Séroffs, den militairischen Charakter der Symphonie zuerst nachgewiesen zu haben, zu nahe zu treten, wird man die Stelle als den Kulminationspunkt des ländlichen Siegesfestes in Erinnerung der Schlacht verstehen können. Eine Schlacht wäre hier nur unvollständig vertreten und Beethoven, der sich nie wiederholt, hatte bereits eine solche vollständig in op. 91 gemalt.

Nach erklimmter Septime geht es herunter; der Soldatenschrei wird noch einmal gehört (22. Takt vor Schluß), der Satz bricht in sich zusammen. So hoch gespannte Freude konnte nicht währen.

Wenn ein Zweifel über den militairischen Charakter des Satzes bliebe, der sehe sich das in Sexten trotzende Thema an, das, von den Geigen akkordisch begleitet, in den Bläsern auftritt, eine so große Wirkung macht, und noch gegen Schluß

Digitized by Google

über den Orgelpunkt auf e, zum Freudenschrei auf der Septime führt. Das abermals marschartig hüpfende Gegenmotiv (65. Takt und im 2. Theil) die Rucke auf den schlechten Takttheilen dabei, sind so recht der Ausdruck soldatischen Uebermuths im heimathlichen Dorfe nach gethaner Arbeit. Modulation in Cis Moll (cis obere Terz von a) im 2. Theil in der Tonika.

Wir geben der von Séroff angeregten, einheitlicheren und rationelleren Erklärung der tageshellen, herrlichen A Dur-Symphonie, durch militairische Vorstellungen, den Vorzug vor unseren früheren Ansichten über dieselbe (Bd. 2, S. 55, 357). Möge der Leser daraus erkennen, daß es uns um die größtmögliche Wahrheit auf dem schwierigen Felde der Interpretation, nicht darum zu thun ist, eine Meinung zu vertheidigen. Wir haben keinen Augenblick angestanden, die bessern Ideen Séroffs mit äußeren Gründen und Ausführungen im Einzelnen, geltend zu machen.*)

---

*) Wenn Oulibischeff (S. 225 der Schmähschrift) im 1. Allegro den Marsch der Garnison zu Krähwinkel von 20 Invaliden und 3 schwindsüchtigen Hoboisten erblickt, so mag das auf die Krähwinkler-Aufführung des Werks in seinem Hause, in Nischnei-Nowgorod passen, j'ai fait éxécuter, chez moi (!), devant un auditoire d'environ cent personnes, les symphonies (!). Quelques uns venaient me demander de qui était la musique. Die letzten Worte sind besonders beißend gemeint. Diese dilettanti primitifs, wie Oulibischeff die Gäste seiner Beethoven-Gelage nennt, waren klüger wie er glaubt. Sie sahen Garnisöner vor sich und ihr Wirth hatte ihnen Beethoven versprochen! — Im Finale findet Oulibischeff den Kumulus zweier

Digitized by Google

Die Tempi. Als die Symphonie im Winter 1829 vom Pariſer Konſervatoir-Orcheſter ſtudirt wurde, war Habeneck über den Ausdruck des Motivs im Finale, unſchlüſſig. Es ließ daſſelbe vielfach in graziös leichter Bogenführung hinſtellen, ohne zufrieden zu ſein. Der in Rußland unvergeßliche Graf Michael Wielhorski (Bd. 2, S. 294) wohnte damals zum Erſtaunen des berühmten Orcheſters den Proben bei und entſchied Habeneck für den ſtürmenden Ausdruck, der ſich erhalten hat und der einzig richtige iſt.

Bekannt iſt der Streit Spohrs und Schindlers über die Tempi in des letzteren Biographie (18 Seiten Auszug). Beethoven, ſagt Schindler, wollte keine übereilte Bewegungen des 2. und 3. Satzes. Die in der Einleitung aus der Tiefe aufſteigenden Gänge ſollen ſich langſam und majeſtätiſch erheben, nicht in dünne Konzert-Paſſagen ausarten. Worte Beethovens, der anſtatt des alla breve im sostenuto, 4 Takttheile angegeben wiſſen wollte (das alla breve iſt überhaupt aus den Partituren verſchwunden). Beethoven veröffentlichte 1817 (A. M. Z.) eine Metronomiſirung ſeiner Symphonien

---

Tonarten (E Dur! und Cis Moll 12. und folg. Takte vor Schluß des 1. Theils). Er ſagt, wie von Schrot mit dem etwa hier nach Sperlingen geſchoſſen worden wäre, on reçoit simultanément dans l'oreille ut dièze (pédale) ré dièze, fa dièze, sol dièze (note de passage) la, si et si dièze (S. 241). Oulibiſcheff kennt nicht den Terz-Dezimenakkord auf cis mit h vor a als Vorhalt, und für dieſe ſeine Unkenntniß macht er Beethoven verantwortlich. — Ad absurdum geführt wurde Oulibiſcheff von Selmar Bagge, Wiener Monatſchrift f. Th. u. M. 1857 S. 527, früher von Séroff.

Digitized by Google

(1.—8.). In der mehre Jahre nach seinem Tode bei Haslinger (früher bei Steiner) erschienenen Partitur der siebenten, finden sich abweichende, von Beethoven später ermäßigte Bestimmungen: Das Viertel im sostenuto gleich 63 (statt 69), im Vivace gleich 100 (statt 104), im Allegretto gleich 88 (statt 70), im Presto die ganze Note gleich 116 (statt 132), im Presto meno assai gleich 80 (statt 84), im Finale gleich 80 (statt 72). In seinen letzten Lebensjahren habe Beethoven das Viertel im Allegretto gleich 80 angegeben und den Satz (für das Tempo) als Andante quasi Allegretto in den Notatenbüchern, im Besitz Schindlers, benannt; 88 sei somit ein Schreib- oder Druckfehler. Schindler selbst habe Beethoven das Viertel gleich 72 bezeichnet, den Trost (?) verheißenden Dur-Theil bewegter nehmen lassen. Von dem Schluß des Allegretto sagt Schindler, die zwischen Blase- und Streichinstrumenten getheilten Phrasen, flüsterten sich gleichsam schmerzlindernd zu: Friede sei mit Euch, stille, stille! — Leider sagt er nicht, ob er darüber etwas von Beethoven gehört hat.

Die 8. Symphonie.

Sie ist den späteren was die vierte den früheren. Unterordnung des phantastischen Elements unter das thematische (siehe op. 60). Wirkung der Theile (Sätze) im Ganzen. In dieser objectiveren Richtung und größeren Enthaltsamkeit von dramatisch plastischen Effekten, die liebenswürdigste der zweiten, im großen Beethovenschen Symphoniestyl geschriebe-

Digitized by Google

nen Gruppe Eroica, C Moll, Paſtorale) wie die ſiebente die glänzendſte.

Allegro vivace e con brio $^3/_4$ F Dur (Repriſe). Ein Ballfeſt bei Hofe. Idealiſirte Polonaiſe nicht im charakteriſirten Rhythmus dieſer Tanzbewegung, im ſtolzen Ausdruck und glanzvollen Effekt. Das aus einem Takt beſtehende, adlige Motiv entfaltet ſich medias in res im 1. Takt (Geigen). Gegenmotiv (45. Takt, Flöte, Hoboe, Fagott, nach dem nur hier in der 9. Symphonie vorkommenden ritardando des ganzen Orcheſters) normal in c (Dominante) aber mit voraufgehender Modulation in D Dur, im 2. Theil in der Tonika, mit voraufgehender Modulation in B Dur (nach dem abermaligen ritardando). In welchem Verhältniß ſteht nun die Modulation D Dur zu der Parallelſtelle B Dur des 2. Theils? — Der Komponiſt hatte ſich offenbar das eigenthümlich gangartig figurirte Gegenmotiv in F Dur mit Anfang in b (Unterdominante von f) gedacht, wie man demſelben im 2. Theil begegnet. Im 1. Theil, wo es ihm paßte, das Gegenmotiv in C (Dominante) zu bringen, hätte eine in der Unterdominante von C voraufgehende (parallele) Modulation f gegeben; dieſe Tonalität, in der ohnehin die Symphonie ſteht, wäre aber monoton geweſen, Beethoven modulirt alſo von der Unterdominante um eine Terz weiter (Terzmodulation d, untere Terz von f) und verbreitet in D Dur eine reizende Friſche über ſeine in einfachen Verhältniſſen ſich bewegende Satzbildung. So wird bei ihm die Modulation zum Gedanken.

Der auf dem Motiv (ein Viertel, vier Achtel) verlaufende

Digitized by Google

Mittelſatz iſt wieder ein unnachahmlich durchgeführter. Die Rückkehr in's Motiv erfolgt in den Bäſſen, ein Emanzipation des Kontrebaſſes zum Soloinſtrument, was neu iſt und ſeine guten Früchte in der 9. Symphonie trägt. Der Satz ſchließt in Frage und Antwort zwiſchen den Saiteninſtrumenten (pizzicato solo, was ganz neu iſt) und den Bläſern mit der Pauke zum Baß. Dieſes noch auf die Letzt ſpannende Zwiegeſpräch auf der Dominante einer- und der Tonika andererſeits, verhallt immer leiſer. In den beiden letzten Takten ſchließen alle Saiteninſtrumente unisono (col arco) pianissimo mit dem die Durchführungen überlebenden, von akkordiſchen Hauchen in den Bläſern, begleiteten Motiv. Die Tänzer ſetzen ſich gleichſam erſchöpft nieder. So falten auch Adler die Fittige. Dieſer reizend tonſpielende Schluß ſpricht es aus, daß Freude und Minne hier Hütten bauten. Das war noch nicht erlebt worden; pianissimo ſchloß kaum je eine Ouverture (op. 62) noch nie ein erſter Symphonieſatz. Der Satz iſt eben die Eröffnung (Ouverture) des Ballfeſtes und der letzte Takt ein verhauchendes Echo der rauſchenden, idealiſirten Polonaiſe, in der ſich Könige bewegten. Man denke an das Parterre von Königen im Theater von Erfurt, Vorſtellungen, die ſich zur Zeit der Entſtehung der Symphonie, mit der Luft einathmeten.

Allegretto scherzando $^2/_4$ B Dur, 81 Takte, ohne Repriſe. Die idealiſirten Tanzbewegungen werden in dieſem Feenreigen, der unter den Menſchen keinen Namen hat, fortgeſetzt.

Der Zuſatz **scherzando**, Wink für den Vortrag, kein anderes Wort für Scherzo, wie Schulhof in ſeinem Arrangement

Digitized by Google

das Allegretto ohne Grund genannt hat. Nur in der Sonate, nicht in der Symphonie, giebt es ein Beispiel von Scherzo und Minuett als Mittelsätze einer und derselben Tondichtung in 4 Sätzen (op. 31, Nr. 3.)

Ein militairisches Moment ist, wenn Bläser, wie man ihnen damals noch an der Spitze von Regimentern begegnete (Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott) in einer kurz abgestoßenen pianissimo-Begleitung auftreten, zu der die ersten Geigen eine reizende, wie Filigranarbeit figurirte Weise aufspielen.

Man verdankt dem so vielfach verläumdeten Schindler die Kenntniß des von Beethoven im Frühling 1812, zu Ehren Mälzels, improvisirten Kanons, der dem Allegretto zu Grunde liegt (Hirschbachs Repertorium 1844, H. 2, 3. Niederrh. M. Z. 1854, Nr. 49). Der Kanon (12 Takte, $^2/_4$ B Dur) ist auf eben so improvisirte Worte: ta, ta, ta, ta geschrieben, welche auf jedes Sechzehntheil (1. Takt des Allegro) fallen und von den Worten: lieber, lieber Mälzel, leben Sie wohl, sehr wohl; Banner der Zeit, großer, großer Metronom, unterbrochen worden. Mälzel hatte die ersten Metronom-Versuche gemacht und beabsichtigte eine Reise nach London. Bei dem Abschiedsmahl, das ihn und Beethoven der noch sein dicker Freund war, schreibt uns Schindler, vereinigte, fand die Improvisation Statt. Es kam erst später zur Reise in das damals so ferne, überseeische England, Mälzel entwandte noch erst die Orchesterstimmen der Vittoria-Musik (siehe op. 91). Beethoven ging seinerseits nach Linz zum Bruder-Apotheker, wo er die 8. Symphonie schrieb. Dem

Digitized by Google

unscheinbaren Kanon erwuchs das märchenduftige Allegretto, ein Wunder instrumentaler Behandlung. Berlioz irrt somit vollständig, wenn er vom Allegretto sagt (Voy. music) **cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste; il l'écrit tout d'un trait.** — **Tempo di Minuetto** $^3/_4$ F Dur, 3 Reprisen, 1. Theil 10, 2. Theil 34 Takte, 3. Theil (nicht Trio genannt) 1. Abtheilung 8, 2. ohne Reprise 26 Takte. Der Schlußstein der Gattung. In der **Eroica** ein **Scherzo eroico**, hier ein **Minuetto militare**. Das liegt in der bezeichnenden Solo-Trompete, in den Hörnern (solo, Trio) die gegen die in Arpeggien beschäftigten Violoncells, einen Waffengang mit dem Rappier auszumachen scheinen. Nicht die alten Meister erlebten in der Minuett einen sforzato-Stoß auf jeden Werth (jedes Viertel) sechs Mal hintereinander, zur Vermeidung jedes Irrthums.

Auf der Mensur der sich bekämpfenden Alt- und Neuzeit steht diese Minuett mit der ganzen Ueberlegenheit der von Beethoven geführten Neuzeit. Mit der auf schlechte (3.) Takttheile eintretenden Trompete (was ganz neu ist, Ende des ersten, besonders des zweiten Theils) wirft er die alte Minuett-Quadratur über den Haufen, um eine verjüngte kriegs- und streitfrohe Schöpfung aus dem Haarbeutel hervorgehen zu lassen.

Blast, und ihr blast sie weg (Götz von Berlichingen).

Ja! kein Dichter, kein Geistesarbeiter, weß Namens und Gewerbes er sei, schrieb in den Zuständen seiner Seele, die Geschichte seiner, unserer und späterer Tage, wie Beethoven

Digitized by Google

in seiner noch lange nicht vollständig entzifferten Notenschrift, in welcher diese Minuett ein bedeutungsreiches Interpunktionszeichen ausmacht! —

Allegro vivace $^4/_4$ **alla breve** F Dur, 502 Takte, ein Guß ohne Reprise. Klingendes Spiel und Waffentanz im Lager. Der Schwerpunkt des Motivs liegt in der Triolenfigur auf einer Note zu Anfang (Auftakt). Sie war für den Komponisten bestimmend. Was unter seinen Händen aus ihr ward, liegt der Bewunderung der Welt vor. Aus diesem mit höchster Poesie geschaffenen Zapfenstrich entwickelt sich eine der einschmeichelndsten Tonfiguren der musikalischen Gesammtliteratur (5.—10. Takt, Motiv). Séroff traf das Richtige, wenn er in der, durch den ganzen Satz rollenden Triolenfigur, einen idealisirten Trommelwirbel erkannte, wie er aus der Ferne (pp) immer näher antritt (vergleiche das Allegretto der 7. Symphonie).

Die Trommel gerührt,
Das Pfeifchen gespielt! —

Aber im Feldlager auf dem freien Blachfelde (vergleiche op. 84). Ja! das ist's! Zwanzig Jahre zog uns das Motiv unwiderstehlich an; klingendes Spiel, geschwungene Tamburine erkannten wir; murmelnde Trommelwirbel erkannten wir nicht.

Gegenmotiv (Flöte, Hoboe, 61 und folg. Takte ganze Taktnoten) normal (C Dur) provisorisch in As Dur (49. und folg. Takte, 1. Violine) im 2. Theil in der Tonika, provisorisch in Des Dur (Terzmodulationen as untere Terz von c,

Digitized by Google

des von f). Mittelſatz (89.—101. Takt). Die zum erſten Male in der Muſikgeſchichte in der Oktave (f) geſtimmte Pauke, ſchlägt eine Geiſterbrücke aus dem Mittelſatz in den Anfang. Ein ſcharfſinnig dem Panthematismus in Beethoven entſprechender Gedanke Séroffs erkennt in der Rolle, welche dieſe Oktave ſpielt, Konnexität mit der charakteriſirten Oktavenfigur im 1. Satz (Ende des 1., Anfang des 2. Theils). Auf der hohl, wie von den Todten auf den Schlachtfeldern, herübertönenden Paukenoktave (pp solo) auf dieſem geſpenſtiſchen Einzelſtrich von f, wird die Rückkehr in das klingende Spiel mit wehenden Fahnen, bewirkt. Daß nach dem Mittelſatz die Rückkehr ins Motiv, pianissimo geſchieht, war beiſpiellos wie der pianissimo-Schluß des erſten Satzes. Höchſte Poeſie des Tiefſtandes im Klangverhältniß (p. pp).

Im 1. Satz, die Erhebung des Kontrebaſſes zum Herold der Rückkehr, hier, die Emancipation der Pauke (vergl. das Violinkonzert op. 61, op. 60, Fidelio, op. 73 das Scherzo der 9. Symphonie). *)

---

*) Dieſe Entdeckungen neuer Länder in der Orcheſterpoeſie nennt Oulibiſcheff: la symphonie la moins réussie S. 241 der Schmähſchrift und giebt ſich die Blöße, den ſchon von den gutzünftigen Zeitgenoſſen des in der Rumpelkammer des hergebrachten genial aufräumenden Symphonie-Reformators verſtandenen Vorhalt cis (17. Takt Finale) in F Dur unerklärlich zu finden und dem bereits in Quinta unſerer Realſchulen antiquirten Zungenzeigen (vous tire la langue S. 248) zu vergleichen! Wenn Beethoven der Mühe werth gefunden hätte, Ausſtellungen dieſes Gelichters die Zunge zu zeigen, er hätte,

Digitized by Google

Nach der Rückkehr und Modulation des Gegenmotivs in die Tonika, hält der Tonstrom vor zwei Fermaten still. Ein neues Thema setzt in den zweiten Violinen ein (a, a, g, f, e, d, e halbe Noten a Viertel D Moll). Diese imitatorisch behandelte Episode, wird zu einem Satz in Pfundnoten (die an die Halbirten im 1. Allegro der 4. Symphonie erinnern) betritt einen Modulations-Kreis für sich, und geht durch das Paukensolo in der Oktave, abermals in den Anfang zurück, worauf ein so kolossal gearbeiteter Anhang erfolgt (fis [ges] Moll) daß man vor einem zweiten Mittelsatz zu stehen glaubt. Diese wiederholten Durchführungen (Gährungen) vor Rückkehren in's Motiv, machen das Finale zu einem in der Symphonie nicht erlebten Riesen-Rondo.

Bemerken wir 1) die italiänische, sogenannte Bettelkadenz, die

---

bei der Zeit, die ihm dazu zwei halbe Noten ließen, es kaum dabei bewenden lassen.

Seit wann, fragt Séroff (Neue Zeitschr. f. M.), sind Trugschlüsse vergönnt? — Bis jetzt galten unerwartete Uebergänge, wie von f nach des, für Schönheiten. Oulibischeff bemerkt nicht einmal, daß das cis später als Tonika des und Dominante vom Fis Moll erscheint, ein Vorläufer der Modulation in des ist.

Setzen wir dem hinzu, daß Beethoven cis schreiben mochte, um in dem Erstaunen der Ripienisten über cis in F Dur, die Note von ihnen besser (wüthiger) angreifen zu lassen. Man denke an das zweite Horn im Fidelio, zweite Fagott in der Pastorale, statt des ersten. Er liebte solchen Schabernak und mochte sich sagen: Die Kerle werden sich in ihrer Dummheit ärgern und es dann gut machen, denn diese seine oft gebrauchte Schreckensnote (B. 1 S. 24, 40.) hat hier einen humoristischen (militärisch-übermüthigen) Sinn

Digitized by Google

hier, wie am Ende des Allegretto, den schönsten Effekt macht (87.—84. Takt vor Schluß, Bässe f (Tonika) d (Parallele) b (Unterdominante) c (Dominante) 2) das als Kontrapunkt in den Bässen verwandte Gegenmotiv in der Tonika (83. und folg. Takte vor Schluß) 3) den Soldatenfreudenschrei auf der Septime, dem wir im Finale der 7. Symphonie begegneten (hier es gegen f 71. und 72. Takt vor Schluß) 4, den 13 Takte wiederholten Akkord von F Dur mit ausgelassener Quinte c, was leichtsinniger (militairisch) jubelnd ist und den Satz als einen genialen Schwank bezeichnet, dem die ersten Geigen alle 13 Schlußtakte hindurch im viergestrichenen a zujauchzen.

Dieser großartigen, harmonischen, melodischen, rhythmischen und kontrapunktischen Symphoniephantasie, dieser Erfindung in Idee und Form gegenüber, verschwindet das Symphonie-Stäubchen Haydn-Mozart. Die Zeit wird kommen, sie ist nicht fern, wo sogar die Oulibischeffs, d. h. die Anhänger des Alten, weil es das Alte, die Verächter des Neuen aus Unkenntniß oder Princip, die Haydn-Mozartische Symphonie als historischen Apparat zum besseren Verständniß der Größe Beethovens in der Symphonie, ansehen werden.

Jam nova progenies coelo demittitur alto.

Wirft man einen Rückblick auf die mit op. 93 geschlossene 2. Symphoniegruppe, so wird man zugeben können, daß der musikalischen Welt, wie dem menschlichen Fortschritte im Geiste überhaupt, durch den etwanigen Verlust der plastischen, und damit allgemeiner wirkenden 3., 5. und 6. Symphonie, mehr entzogen worden wäre, als in dieser Beziehung die 7. und 8.

Digitized by Google

bieten, nichts deſto weniger indeß, dieſe Werke jenen vollkommen ebenbürtig ſind, in neueren Formen und Bereicherungen der Inſtrumentation aber einen Fortſchritt über jene hinaus zeigen, ja, als objektivere Kunſterſcheinungen, bei der ſo viel verbreiteteren Kenntniß jener, ſich länger auf dem Repertoire erhalten dürften.

Hiſtoriſche Kritik.

Siebente Symphonie, A. M. Z., 1816, 6 Spalten. Nur lobend. Der Eintritt der Hoboe in D Dur nach dem Mittelſatz (ſiehe oben den 1. Satz), wird dem freundlichen, hellen Abendſtern verglichen; das Allegretto noch als Variationenſatz verſtanden. Die Anfangs ſo einfachen Maſſen tönten, ſpäter zum Koloß (?) aufgethürmt, furchtbar hervor und verhallten eben ſo wieder nach und nach. Der zarte, rührende Geſang in der Dur-Tonart gliche einem milden Sonnenſtrahle nach finſterer Gewitternacht (?). Am Schluß nähme gleichſam Einer dem Andern das Wort vom Munde. Keine Ungeheuerlichkeiten, wie Oulibiſcheff ſie entdeckt, ſieht der harmoniekundige Recenſent von 1816 hier und im Scherzo. Er findet die Stelle in letzterem, wo das volle Orcheſter das Thema durchſpielt, Trompeten und Pauken immerwährend in der Dominante liegen, impoſant. Im Finale ſpukte wieder ein gewaltiger Muthwille. Die punktirte Figur der Violinen (Gegenmotiv) mit ihrer wunderlichen Diſſonanzen-Begleitung klinge indiſch. Neu und überraſchend ſei die Schlußkadenz

Digitized by Google

des 1. Theils (der von Oulibischeff geladelte Kumulus von E Dur (!) und Cis Moll).

Achte Symphonie, A. M. Z., 1818, 7 Spalten. Nur lobend. Dem Allegretto wird prophezeit, es werde immer Da capo verlangt werden (was eingetroffen ist). Das Trio der Menuett, ein Muster reizender Simplicität; von der murmelnden Triolenbewegung der Violoncells heißt es: wenn diese nur überall deutlich genug herauskommt (was freilich selten der Fall ist). Das Finale gehöre zu dem Genre, das der Italiäner musica stravagante nenne (was könnte wohl ein Italiäner in Beethoven benennen!), obschon es recht unschuldig und anspruchslos beginne. Aber es wachse zur höchsten Ausgelassenheit empor und gebehrde sich zuweilen wie ein unbändiges, junges Roß. Der vorherrschende, leichtgesinnte, abenteuerliche Charakter wäre auch nicht einen Moment dem Auge entrückt. Durch eine einzige Note (der Schrecken Oulibischeffs, cis) vorbereitet, tönte, gewiß auf das unerwartetste, das volle Orchester ein. Auch an lieblichen Ideen fehle es nicht, obgleich sie etwas sparsam (?) ausgesät seien und schnell, wie Irrwische verschwänden.

* * *

An die Hoffnung (aus Tiedge's Urania) für eine Sing- Op. 94.
stimme mit Begleitung des Pianoforte, der Fürstin Kinsky gewidmet, Haslinger. Poco sostenuto, 4/4 B Moll, Larghetto, 4/4 G Dur, 89 Takte. Vergl. Nr. 32, 2. Abth. Erschien Februar 1810 (A. M. Z.), erhielt die opus-Zahl 94 später,

Digitized by Google

nach dem Jahr 1816, in dem op. 93 erschien. Eins der schönsten Beethovenschen Lieder dieser Periode.

* * *

Op. 95. Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell, F Moll (11.), seinem Freunde, dem Hofsekretär Nik. Zmeskall von Domanovetz gewidmet. Beethoven scheint diesem sonst nicht bekannten Zmeskall ziemlich nahe gestanden zu haben, auf ein Exemplar der Phantasie mit Chor (im Besitz des Herrn Mortier de Fontaine) schreibt er: an Freund Zmeskall vom ganz kleinen Autor selbst. Die A. M. Z. enthält weder Anzeige noch Recension. Das besonders wichtige, bei Haslinger verlegte Werk (4 Ausgaben) erschien im Jahre 1816 (nach op. 93) oder 1817, in welchem Jahr op. 97 erschien und wurde jedenfalls auf dem Höhepunkt der 2. Periode geschrieben. Partitur (Heckel, Lanner), für Pianoforte vierhändig von Gleichauf.

Die feurigste Liebe zur Freiheit im Geiste und die höchste Fähigkeit sie sich zu geben, gehörten dazu um dieses Werk zu schaffen.

Stellung im System. Verhält sich zu den Quartetten op. 59, op. 74 wie die 7. und 8. Symphonie zu den früheren Symphonien der 2. Periode. Ein Uebergang von der freien Quartett-Idee zu dem Besitz in der Freiheit (3. Periode).

Unterscheidungen von bisher Erlebtem. Ein durch den Gehalt motivirtes Intermezzo (Allegretto) statt des Mittelsatzes langsamer Bewegung (Adagio, Andante) formfreier und ausgebil-

Digitized by Google

deter als in op. 59, Nr. 3, op. 70, Nr. 2. Eine neue eigenthümlich gekürzte Form des Mittelsatzes rascher Bewegung (Scherzo). Ein prägnant kurzer, im Gehalt dennoch potenzirter erster und letzter Satz. Alles Quintessenz des Grundgedankens. Das Umfangreichste in der kleinsten Räumlichkeit der Gesammtliteratur.

Allegro con brio, 4/4 F Moll, 151 Takte, ein heißer Guß, ohne Reprise. Eine tumultuarische Tonfigur (Motiv, 1. Takt) stürzt in den Kern der Idee. Aufschwung zum ersehnten Unendlichen. Schon mit dem 24. Takt entfaltet das seelenvolle Gegenmotiv (Alt) seine Flügel, eine Kantilene leidenschaftlich innigsten Ausdrucks (Des Dur, Terzmodulation statt der Dominante). In äußerster Erregtheit steigt die 1. Violine vom hohen as weiter in das höchste und jagt in glühenden Triolen zu der von den andern Stimmen fortgesungenen Kantilene herunter (30. — 33. Takt). Aus der bravourmäßig arpeggirten fortgesetzten Sechzehntheilfigur, welche das im Quartettstyl der 2. Periode von uns beobachtete (op. 59, Nr. 1) konzertante Element vertritt, arbeitet sich die 1. Violine (Septimen-Harmonie von des) nach a durch, von welcher Stufe die durch den ganzen Satz stürmende Skale (A Dur) sich in ein zweites Thema unendlich klagenden Ausdrucks in Es Moll (38. Takt) ergießt, das, immer unerwartet und ergreifend, wiederholt wird (49. Takt, Es Moll, 107. Takt, G Moll, 118. Takt, G Moll).

Der 1. (ideelle) Theil schließt in des (59. Takt). Mittelsatz (prägnant gekürzt 60. — 82. Takt). Rückkehr (82. Takt). Gegenmotiv abermals in des, dann in F Dur (nicht F Moll).

Digitized by Google

In der Dur-Tonart des Haupttons stürzt die 1. Violine vom viergestrichenen c zur liebenden Seele auf der Erde herab (101. Takt).

Der 2. (ideelle) Theil schließt in derselben Figur wie der erste (siehe 128. Takt), worauf mit dem nach Des Dur versetzten Motiv ein 3. (ideeller) Theil, gewissermaßen ein zweiter Mittelsatz einsetzt, das Motiv, immer leiser verhallend, im Hauptton (F Moll) gehört wird, und die Tonerscheinung wie ein Nebel vor unsern Augen zerfließt! — Es wurde nichts entschieden. Das Interesse baut sich im Geist weiter. Die Idee erstürmt sich ihren Himmel in einer Form, die sich selbst Grund und Zweck ist.

Das ist der Standpunkt für die Beurtheilung der unsterblichen Rhapsodie als Quartett.

Allegretto ma non troppo, $^2/_4$ D Dur, 193 Takte, keine Reprise. Ob er mich liebt, ob ich ihn liebe? — Die Geliebte allein. Nichts kommt dem Innigkeitsgefühle dieses in der Quartettliteratur nie erlebten Liedes gleich, das mit dem 34. Takt ausgesungen ist, worauf der bedeutsam hervorgezogene Alt, dieses Gefühlsinstrument, ein dem Balladenton im Motiv verwandtes Fugenthema ergreift. Episode im fein imitatorischen Styl (35. — 112. Takt). Rückkehr in's Motiv (112. und folg. Takte), das sich der Variationenform ergiebt, welche der 1. Violine insbesondere Gelegenheit giebt, ihr Gefühl an den Tag zu legen. Mit den letzten Takten hätte der wahrhaft unvergleichliche Satz, in dem wiederholt angeschlagenen D Dur-Akkord verklingen können (pp). Unser Tondichter baut sich

Digitized by Google

auf dem frei eintretenden verminderten Septimenakkord von h eine Brücke in den nächsten Satz (wie er es in dieser Periode hält, op. 57, 59, Nr. 1, 74, 96, 97). Damit hat der 3. Satz, dessen wildes Motiv mit den punktirten Noten im 3. — 5. Takt des 1. Satzes zusammenhängt, die Veranlassung in Cis Moll (Dominante) anzufangen.

Allegro assai vivace ma serioso, $^3/_4$ Fis Moll. Folternde Zweifel. Ein stürmisch angelassener Gast dieser in Scherzo-Form betrübte (ma serioso) Satz, mit den ihm innewohnenden Tröstungen! Nur der 1. Theil hat eine Reprise, der 2. modulirt in Ges Dur zu einer namenlos sehnsüchtig hin- und herfluthenden Achtelfigur in der 1. Violine, welche sich erhält, einen ganzen Modulationszirkel beschreibt, mit Vorliebe aber in D Dur verweilt, was nichts Auffallendes hat, wenn man sich die Modulation in Ges Dur als Fis Dur denkt (Terzmodulation). Schluß des 2. Theils auf dem verminderten Septimenakkord von h, der die Brücke vom Allegretto zum Scherzo schlug. Ausgeschriebene Wiederholung des 1. Theils; es folgt aber mit dem letztem Takt nicht etwa auch der 2. Theil in der Modulation von Ges Dur, sondern, nach einer spannenden Fermate auf den verminderten Septimenakkord von a (2. Umkehrung in Anspielung auf den verminderten Septimenakkord von h) ganz unerwartet die in D Dur fluthende Periode des 2. Theils allein. Nach den Beethoven eigenthümlichen Wiederholungen der Trios nach bereits wiederholten Scherzos zu urtheilen, erblickte er in der D Dur-Periode seines 2. Theils das Trio, das vorherrschend melodiöse Moment. Diese Annahme wird dadurch unterstützt,

Digitized by Google

daß ein dem 1. Theil des Scherzos entnommener Anhang (piu Allegro) also der Haupttheil des Satzes (Scherzo) auf die D Dur-Periode folgt und das Ganze abschließt. Wir hätten somit ein Scherzo ohne oder mit in sich verstecktem Trio. Aber warum überhaupt Scherzo? Das Allegro assai vivace ma serioso hat vielmehr das Eigenthümliche der Satzbildung in den letzten Quartetten und Sonaten, in denen man nicht danach fragen muß, was ein Satz nach den hergebrachten Vorstellungen ist, sondern nur, was er an Gehalt bietet.

Larghetto, $^2/_4$ F Moll, 7 Takte. Keine Introduktion oder auch nur Präludium für das folgende Allegretto agitato, $^6/_8$ F Moll, eine langsame mit der raschen, zu einem Satz zusammenfließende Bewegung (3. Periode, Bd. 2, S. 161). Das Allegretto agitato ist die beschleunigte Bewegung des Larghetto, dessen Ausdruck dasselbe leidenschaftlicher steigert. Um sich auch nicht in der Bewegung zu sehr von demselben zu entfernen, ist der $^6/_8$ Satz Allegretto, nicht Allegro bezeichnet. Man möchte den so hergestellten Satz (Larghetto und Allegretto agitato) mit einem Zustande der Trennung und Herzensungewißheit, der absence in der Sonate les adieux, l'absence et le retour op. 81 wahlverwandt, in Verbindung bringen. Daß die in der absence der Sonate punktirte Sechzehntheilfigur (1. und folg. Takte) auch die Hauptfigur des Larghetto ist (Auftakt und Wiederholungen) mag bei Beethoven, in dem Alles von Bedeutung immer einen Fingerweis abgeben.

Das Larghetto isolirt, so zu sagen, plastisch (wie auf

Digitized by Google

einem Theater) die Hauptperſon in der dem Quartett zu Grunde liegenden Anſchauung.

So unglücklich und mit der Welt zerfallen ſich auch das **Allegretto agitato** (125 Takte) giebt, man merkt es demſelben dennoch durch einen geheimen Zauber an, es werde noch glücklich werden. Und ſo iſt es. Ein Vorhang rollt leiſe auf (**Allegro molto** $^4/_4$ **alla breve** F Dur 43 Takte) in einer breiteren, im Ausdruck dem Glück im Wiederſehen der Sonate op. 81 verwandten Bewegung ($^4/_4$) fliegen die Saiteninſtrumente die Stufen des Glückstempels hinan, den die 1. Violine bis zum frühgeſtrichenen c durchmißt, ihrer Seligkeit kein Ende wiſſend. Gegen den Alt mit dem Thema (24.—27. Takt) jubelt ſie einen kurzen, auf die anderen Stimmen übergehenden Kontrapunkt (vergl. den Schluß der Egmont-Ouvertüre). Ein Centrifugalblitz zuckt (Violinen und Alt hinauf, Baß hinunter) und das genial hingeworfene Bild iſt vollbracht.

In dem *Panthematismus* Beethovens, womit wir die *Durchdringungen* ſeiner Themas in der *Einheit des Gedankens* (Motiv) bezeichnen, hängen vor Allem die erſten und letzten Sätze zuſammen, iſt der *letzte* die Erlöſung, die Vollbringung des *erſten*. Die C Moll- und Chor-Symphonie ſind die erhabenſten Beiſpiele. Im Beethovenſchen Mikrokosmus, Quartett und Sonate, waltet daſſelbe Geſetz. Wir ſprechen von der 2. und 3. Periode, nicht von der erſten, in der die muſikaliſch-techniſche Aufgabe unter tra-

Digitized by Google

ditionellen Einflüssen sich über den Gehalt in Handlung, Weltanschauung (Programm, Libretto, Sujet) stellt.

Das prägnant, in Connexität mit dem 1. Satze, gekürzte Finale in op. 95 ist nicht etwa die Auflösung der Moll- in die Durtonart, sondern die Erlösung des durch die Innigkeitspoesie der voraufgehenden Sätze ziehenden Leides.

In dem verminderten Septimenakkord auf h, der den 2. und 3. Satz verbindet, im 3. Satz auf h, auf a, im Allegretto agitato auf e (15. Takt Fermate) vorkömmt, war mit h G Moll (2. Theil des 3. Satzes), mit f und as F Moll (Hauptton) und C Moll (Dominante, 1. Theil des 3. Satzes), mit d endlich D Dur (2. Satz; 2. Theil 3. Satz) gegeben, das modulatorische Skelett des Werks. Dieselbe Einheit im Thematismus. In dem Oktavensprung auf c (1. Violine 3.—5. Takt 1. Satz) die Wiederholungen dieser Figur (66. und folg. Takte), ihren Modifikationen (72. und folg. Takte, gleiche Sechszehntheile auf as u. s. w.) erblickt Séroff den Urgedanken des Werks (das thematische Skelett), insofern die Oktavenfigur den 1. Satz, das Larghetto und damit das Finale, beherrscht. In dem Allegretto agitato erkennen wir die Oktavenfigur (und zwar ganz im Ausdruck des 1. Satzes) in der dem Eintritt der 1. Violine auf das Tremolo der 2. Violine und des Alt vorausgehenden kleinen Note (26. Takt Oktavensprung auf es, 28. Takt auf as u. s. w.)

In hohem Grade bemerkenswerth ist gewiß, wie Beethoven in op. 95, Mendelssohn, Schumann, Chopin im voraus erräth, wie in seiner Natur Platz für sie alle ist, denn man

Digitized by Google

darf nicht annehmen, daß Mendelssohn die im 1. Satz (35. Takt u. s. w.) murmelnde Sechszehntheilfigur für die Melusine-Ouvertüre, das Fugatothema im 2. Satz für sein A Moll-Quartett; Schumann den melodischen und modulatorischen Styl überhaupt; Chopin den 3. Satz für seine Masurka-Phantasien benutzten. Onslow indeß hat für das Finale seiner vierhändigen Sonate in F Moll das Beethovensche beraubt, des Spruches uneingedenk:

Quod decet Jovem non decet bovem.

* * *

Sonate für Pianoforte und Violine (10. und letzte) Op 96.
G Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Erschien 1817. Steiner (Wien). Mit der Haslingerschen Gesammtausgabe und der Pariser, 5 Ausgaben (Partiturausgabe bei Cranz). Für 2 Violinen, Alt und Violoncell (Dunst) für Pianoforte 4händig (Cranz).

Il ne faut pas s'en nourrir mais sans servir comme d'une essence. (Pascal en parlant des oeuvres de Platon.

Von allen Violin-Sonaten*) Beethovens, am wenigsten Duo, am meisten Musik-Idee, und damit ein ideales Wesen,

---

*) Violin-Sonate, anstatt Sonate für Pianoforte und Violine, ist, da die Violinstimme das charakteristische Moment abgiebt, Beethoven auch nicht wie Bach Sonaten für Violine allein geschrieben hat, rationell und bezeichnend.

Digitized by Google

weshalb das Werk unter dem großen Haufen der Inſtrumental-Duettiſten wenig Verbreitung gefunden hat. Daß hier zwei Inſtrumente zuſammenwirken, das eine ein Pianoforte, das andere eine Violine iſt, dieſer durch jede andere Zuſammenſtellung dieſer Faktoren in den Vordergrund gerückte, maßgebende Eindruck, verſchwindet vor der Idee, und man fragt ſo wenig nach den Mitteln, durch welche die Idee hergeſtellt wird, als nach der Qualität des Marmors bei der Venus von Milo. Anders in dem auf op. 96 folgenden op. 97, wo noch Angeſichts der Idee die wirkenden Inſtrumente für ſich gelten, ihre individuellen Berechtigungen vertreten, weniger im Ganzen der Erſcheinung aufgehen. Wir erklären uns dieſen Unterſchied beider Werke vom Standpunkt der Idee, nicht ſowohl aus der Entſtehung derſelben zu verſchiedener Zeit, als dadurch, daß für Beethoven die abſolute Muſik-Idee einem Duo näher ſtand als einem Trio. Die Behandlung des Pianoforte im 1. Satz von op. 96 (Centripetalgänge; Triolen in der Gegenbewegung) entſprechen ganz ähnlichen Stellen im 1. Satz von op. 97. Wir folgern daraus, daß Beethoven bald nach Vollendung von op. 97 an die Dichtung von op. 96 kam, von dem in op. 97 dem Pianoforte erfundenen Spielreichthum auf op. 96 anwandte, was dieſes Kind eines anderen Geiſtes davon vertragen konnte. Faſſen wir op. 96 als den Tod des Inſtrumental-Duos zum Beſten der Inſtrumental-Ideen zwiſchen zwei verſchiedenen (heterogenen) Inſtrumenten. Nur von ſolchen, nicht auch von gleichen (homogenen) verſtehen wir, was das Duo (Trio)

Digitized by Google

durch den ihm angeborenen, durch daſſelbe ausgebeuteten Concertismus Ideenfeindliches enthält. Dies Element liegt nicht etwa in soli, die das eine Inſtrument akkompagnirt, während ſich das andere in denſelben erluſtirt; es liegt in der Spielbegehrlichkeit der Duo-Zuſammenſtellung an ſich, in deren dem Komponiſten abgedrungenen Befriedigung. Davon nun, ſagen wir, iſt in op. 96 keine Spur. Dieſe Doppelſonate iſt eine Erſcheinung an und für ſich, abgeſehen von den Doppel-Faktoren, die dafür in einander greifen. Ueber op. 96 ſchriebe man ein Buch. Keine erſchöpfende Darſtellung des Seins und Lebens dieſer der Idee, wie die Pflanze der Sonne ſich zuwendenden Dichtung geben wir; den Standpunkt der Beurtheilung, von dem das Verſtändniß ſich des Wanderers auf dieſen Ideegebieten zu bemächtigen hat, ſtellen wir feſt.

Die Sonate wird nicht große genannt, ebenſo wenig wie das größte Pianoforte-Trio (op. 97) ein großes. Gewiß nicht aus Beſcheidenheit, die nicht Beethovens Sache war und ſein konnte, ſondern weil Beethoven mit dem Werk einen andern Begriff verband, vergl. op. 97. Daß er ſelbſt etwas auf op. 96 hielt, zeigt die Widmung. Dem Erzherzog pflegte er das Bedeutſamere zu weihen; op. 96 entſpricht dem auf dem Standpunkt der Muſik-Idee, wie die folgende Widmung (op. 97) dem ihrigen. Unſerem Gefühl nach vertritt op. 96 ein Naturleben, das ſich an einem Vogeltriller entzündet, dann in Beethovens pantheiſtiſcher Naturanſchauungsweiſe verbreitet, beſchaulich ſinnend im Allegro,

Digitized by Google

elegisch durchglüht im Adagio, humoristisch durchdrungen im Scherzo, dithyrambisch begeistert im Finale, in Mitten der Tanz- und Sangeslust eines poetischen Volks.

Der 1. Satz ist uns Einweihung in durch Menschengefühl gehobene Naturanschauungen. Daher die unnachahmlich reizend pastorale Färbung des, vor Allem, ursprünglichen Ergusses. Französisch verstanden hat der Ausdruck Pastorale eine hier ausgeschlossene, läppische Bedeutung, etwas Manierirtes. Wir vermieden ihn, wenn er nicht der lateinischen, und damit einer ernsteren Sprache angehörte, ohne daß man sich der Verwässerung des Begriffs durch das Französische zu erinnern brauchte. Wie die griechische Kunst ist Beethovens romantische nie manierirt, immer göttlicher Bildung (Odyssee 15. Gesang 270).

Der zweite Satz ist der Sehnsuchtsruf, der durch das Ganze zieht, am ersten Platz; in einem an Kürze und Bedeutsamkeit zugleich unvergleichlichen Adagio, einem der sinnigsten des Meisters. Wie wenige aus der großen Beethoven-Heerde haben sich in dieser Gegend, deren ahnungsvolle Schatten rosige Gipfel himmelanstrebender Bergspitzen durchbrechen, Hütten gebaut? —

Der 3., mit dem 2. durch eine Harmoniebrücke verbundene Satz ist der Durchschlag der Idee in Humor. Humor ist vor Allem Vernichtung durch sich selbst; Vernichtung von Komik und Ernst zum melancholischen Hintergrund der Vergänglichkeit alles Irdischen, und deshalb zerstirbt das Scherzo in einem Triller in der Luft.

Digitized by Google

Nicht ein magyarisches Thema, pastoralen Vorstellungen geöffnet, hätte unser großer Hierophant des Humors, zum Faden einer Veränderungsreihe (Finale) gewählt, wenn der Grundgedanke seines Werkes, nicht in solcher Vorstellung gebettet gewesen wäre. Sein Gedicht war ein heiliges Naturopfer, ein von der naturempfänglichsten Seele gesungener, palingenetischer Hymnus.

Magyarisch klingt das Thema (**Poco Allegretto**) magyarisch behandelt es der Meister, magyarisch ist die Modulation von G Dur nach H Dur, magyarisch der Feuerschwung des ganzen Variationensatzes. Vergl. op. 125 (am Ende) über Ungarische Motive in Beethoven. — Wir sagen, das Thema ist sprechend magyarisch. Die Hülfsmittel fehlen, um zu bestimmen, ob Beethoven sich das Thema aus Ungarn, wo er zuweilen auf dem Schloß der Gräfin Erdödy (vergl. op. 70) im Sommer weilte, heimgetragen, oder unter dem Einflusse Ungarischer Erinnerungen, erfunden hatte. Die Benutzung scheint das Wahrscheinliche und spricht nicht dagegen, daß in den Rasoumowskischen Quartetten (op. 59) Russische Themas mit **thême russe** bezeichnet sind, in op. 96 die Bezeichnung fehlt. Dafür konnte Beethoven zwei Gründe haben, einmal daß zur Zeit wo op. 96 erschien (1817; 1812 komponirt) Ungarn nicht wie in unseren Tagen allgemeiner die Augen auf sich gezogen hatte, der Nachweis folglich kein höheres Interesse erzeugen mögen, dann durch seine Adoption des Themas, dessen Werth und Bedeutung hinlänglich festgestellt war. Das **sapienti sat** übte er in vollem Maaß; Profane (**profanum**

vulgus) galten ihm nichts. Erklärt sich ferner die Widmung zweier Werke hintereinander an den Erzherzog (op. 97) nicht durch das Nationalthema eines dem Oesterreichischen Kaiserhause gehörigen Landes in op. 96? Auch scheint der Erzherzog, dem Beethoven gesagt haben mochte was er dem Publiko verschwieg, op. 96 mit besonderem Interesse aufgenommen zu haben (siehe unten seinen Brief an Beethoven). Die Magyarischen Tänze wechseln wie die Polnischen und Russischen mit Pantomimen. Als eine solche ausdrucksvolle Pantomime verstehen wir die Adagio-Veränderung $^6/_8$ im Finale von op. 96. Damit erklären sich die beiden chromatischen Volaten in derselben (Klavierstimme, pp langsam [deutsche Bezeichnung] das 2. Mal pp cresc. dim.). In jeder werden 7 Noten 3 Mal hintereinander gehört, bevor diese Sololäufe (Kadenzen) über die 7. Note hinweg, um $1^1/_2$ Oktaven fallen. Ein bloßes Tonschwelgen, wovon sich in Beethoven in dieser Art kein Beispiel findet, keine Spielbefriedigung des Pianoforte, dessen Natur diesen abgerissenen, immer wieder ansetzenden Fäden, widerstrebt, keine Pianofortornamentik, wie im Adagio der G Dur-Solosonate op. 31 in anderen Kadenzen (op. 101) sondern pantomimische Darstellung durch das Pianoforte (Augenspiel, Blicke). Pantomime ist das Stückchen in H Dur vor Ende des Variationensatzes, wildester Tanztumult das denselben abschließende kleine Presto. Der Pantomime mag die Wendung nach H Dur im Thema angehören.

Die 1. Veränderung (nicht angezeigt) behandelt das Thema kontemplativ; in der 2. hört man das Aufstampfen zum Tanz,

in der Modulation in H Dur bis zur Tanzmuthigkeit gesteigert; die 3. (p. dolce schlängelnde Figur im Baß der Klavierstimme) überläßt sich abermals beschaulichen Gedanken, auch in der Begeisterungsmodulation von H Dur; welche man geneigt wie ein Maggiore anzusprechen, so mächtig wirkend ist sie. Die 4. Variation in den zwischen Violine und Pianoforte vor- und nachgeschlagenen Akkorden (Harfenrissen) in den verliebten Terzen- und Sexten-Gängen, wo Tänzer und Tänzerinnen sich suchen und fliehen, ist wiederum ganz Tanzvorstellung. Diese Vorstellung führt an die Pantomime (**Adagio espressivo** $^6/_8$) sprechend durch ein **ritardando** eingeführt; dem Ganzen der Vorstellung, wie Beethoven es mit solcher Adagio-Mosaik zu halten pflegt, Brief und Siegel aufdrückend. Die Sextolen in 32 Theilen (Schluß der $^6/_8$-Bewegung) gelten den Gruppen in 64 Theilen am Schluß des 2. Satzes der Sonate. Die Bezeichnung der $^6/_8$-Bewegung mit **Adagio espressivo**, ist nicht ohne Beziehung auf dieselbe Bezeichnung des 2. Satzes. Diese Beziehungen verbreiten einen im Geiste Beethovens begründeten Panthematismus der Idee über die Sonate, verknüpfen die Theile dem Ganzen.

Die $^6/_8$-Bewegung ergießt sich in ein nach Es Dur modulirtes Tempo 1. (Thema) mit andern Worten, die Pantomime geht in Tanz über und dieser modulirt sogleich zögernd (pantomimisch) nach G Dur zurück, worauf die 6. Variation (Allegro G Dur 16 Theil Gruppen zu abgestoßenem Baß) den Höhepunkt aller Lust und Wonne erreicht, durch ein **Fu-**

gato *) einen neuen Reiz ſich nicht nehmen läßt und mit Aufhebung der Vorzeichnung von 2 Been (G Moll) in G Dur zu einer Final-Runde (8. Variation) einmündet. Die großen Strömungen (ff) in der Gegenbewegung (16 Theile über das ganze Pianoforte in beiden Händen, C Dur wie am Schluſſe des 1. Satzes) genau hinter der Themagrenze (vom 17. Takte an) ſind Anhang; Erinnerung an den pantomimiſchen Gehalt das einſetzende kleine Adagio; Ueberſturz im Tanztumult, das abſchließende Preſto.

Das iſt ein Bild bei Beethoven. Geiſterſprache iſt es. Alles Ernſt, tiefer Ernſt und nie mehr als im Freudigſten. Ernſt laſſen Sie uns in Beethoven weiter reiſen. –

Harmoniſch gäbe man dieſem lebensfriſchen op. 96 den Namen: die Liebe von G Dur zu Es Dur (es Unterterz von g). Der 1. Satz modulirt in es; der 2. ſteht in es, der 3. erreicht ſeinen Höhepunkt in es (Trio des Scherzos); der 4. kehrt mit Wohlgefallen auf es zurück. Auch Modulation iſt Einheitlichkeit (modulatoriſcher Panthematismus). Wie hier G Dur behandelt wird, entſteht gleichſam ein neues G Dur. Wer nie in höherer Luft athmete, greife nicht nach dieſem Gedicht. Die Beſteigung des Weißenſteins in der Schweiz, zum Sonnenaufgang, wird dem Verſtändniß näher bringen als Ueben am Klavier und Violinhalſe.

---

*) Wer in dieſer ſo leicht und doch ſo tief hingeworfenen Fugato-Epiſode (Moll-Variation) das Thema vermiſſen ſollte, der bedecke mit der Hand den Achtelſtrich der erſten 7 Noten, ſpiele ſie im Werth und in der Tonalität des Themas, und er wird daſſelbe vor Augen haben.

Digitized by Google

Konstruktion. 1. Satz: Allegro moderato, 281 Takte (Reprise des 1. Theils). Wunderlieblich durch das Vogeltrillerchen der Violine (Solo), dem ein Echo im Pianoforte antwortet, eröffnet. Triller wirken im Vordergrunde des uns durch Worte bezeichneten Naturbildes: „es kehret der Meyen, es blühet die Au“ (Liederkreis op. 98). Der Melodiestyl der ganzen Sonate entspricht diesem prägnant kurz gehaltenen, die Stimmung mehr andeutenden als feststellenden Motiv. Die pompejanische Frische der Farben, die Schärfe der Contouren, das Vermeiden von Ueberfließen in breitere Verhältnisse, diese Momente entsprechen dem von uns als pompejanisch bezeichneten Styl (vergl. die Ausführung bei op. 101) zum Unterschiede von größeren (kolossischen) Formen und Instrumentalräumlichkeiten.

Gegen-Motiv (48 Takte a tempo) in der Dominante; D Dur war pastoraler als jede Terz-Modulation (e oder Es Dur, b oder H Dur), wie in der G Dur-Solo-Sonate, op. 30, H Dur schwungvoller als D Dur war. Eine Hauptrolle spielt ein dem Gegenmotiv genähertes, aus 2 Achteln und 2 Vierteln bestehendes, durch Appoggiatur (gis) charakterisirtes, 3. Motiv. (Schluß des 1. Theils.) Ein schmeichelnder West in der Landschaft. Auf diesem Gesangesstrahl, nicht auf Motiv oder Gegenmotiv, verläuft der Mittelsatz (2. Theil, 1. und folg. Takte), was auch in Beethoven kein Beispiel zählt. Für thematische Durchführung boten Motiv und Gegenmotiv zu wenig Widerstand. Die Benutzung des Triller-Motivs zum Mittelsatz hätte der Rückkehr einen Reiz

Digitized by Google

genommen, ſtatt durch den ungeſchwächten Effekt des Trillers, welcher in Lockungen zwiſchen Violine und Pianoforte zur Rückkehr erklingt, zu gewähren.

Gegenmotiv in der Tonika (91. und folg. Takte), nach einem Beſuch des Motivs bei Es Dur Trillerketten. Wir konnten darauf gefaßt ſein, daß das Trillerchen zu Anfang gute Früchte tragen würde. Das 3. Motiv in der Tonika. Der Satz verklingt in Aeolsſchwingen zwiſchen Pianoforte und Violine, die noch 3 Takte vor Schluß kräftig den Fuß nach C Dur (Unter-Dominante) ſetzen und dann kurz abſchließen. Aber nach welchen, bis in die tiefſten Bäſſe verſetzten Trillerverlockungen, Anſpielungen auf das Motiv. Eine der reizendſten iſt die Verſetzung des Motiv-Trillers nach C Dur, vor den Trillerechos in den Tiefbäſſen.

Sagen wir, der Satz iſt auf *einen* Triller geſchrieben.

Adagio espressivo $^2/_4$ Es Dur (vergl. op. 30 Nr. 3 G Dur Satz 2 Es Dur) 68 Takte, ohne Reprise, zweitheilige Liedform, die Violine bringt den 2. Theil (espressivo 11. und folg. Takte). Wiegt ganze Adagio-Archive auf. Kontemplation (vergl. Bd. 2, S. 133). Eigenthümlich *neu* zum Scherzo überbrückt. Dem Akkord von Es Dur mit ausgelaſſener Quinte (es, g) miſcht die Violine cis bei, wodurch der Dreiklang von es zum übermäßigen Sexten-Akkord von es gewandelt wird (cis Leitton von d, Dominante von g), worauf das Scherzo in G Moll einfällt, während man nach dem cis der Violine, das nach es Dur wie des klang, As Dur erwartet hätte.

Digitized by Google

Das Scherzo (Allegro $^3/_4$ 129 Takte, G Moll, Trio Es Dur, Coda G Dur) für ein Scherzo in dieser Periode kurz, ist eins der wenigen ausgelassenen Beethoven-Kinder. Im Trio hat Beethoven, der so viele Komponisten im voraus geschrieben (vergl. op. 95, op. 132 Ende), auch noch Auber errathen. Das emsig fortarbeitende Motiv erinnert an die französische Pfiffigkeitsmusik, speciell an das werkthätige Duett im „Maurer und Schlosser". Mit dem 24. Takt wird dieses reizend anspruchslose, frisch in Es Dur gekleidete Motiv im doppelten Kontrapunkt behandelt (vergl. op. 30, Nr. 2, Scherzo). Ausgeschriebene Reprise des Scherzos, Coda (G Dur), die den Satz auf einen Triller zerstieben läßt. Triller mußten aus dem ersten Satz herüberlocken.

Poco Allegretto $^2/_4$ G Dur. Wie einfach bezeichnet, nicht einmal Finale genannt, wo ein Prachtstück vorlag. Trotz der Bedeutsamkeit der voraufgegangenen Sätze, der bedeutsamste, wie es Beethoven mit Schlußsätzen in dieser Periode, und an dieser vorgerückten Stelle derselben, zu halten pflegt.

Diese Veränderungsreihe ist die erste dem Veränderungsstyl der 3. Periode schon darin genäherte, daß durch die ganze (untheilbare) Reihe auf ein Ganzes in der Vorstellung gewirkt wird. Da wir diesen Hauptschlüssel zum Verständniß Beethovenschen Geistes später näher betrachten, so verweisen wir auf op. 109, 111, 120, 127.

Die Veränderungsreihe hat den beiläufigen Umfang des 1. Satzes, ist aber so viel höher und höher gesteigert, so viel dichter gewebt, daß man sagen kann, die Sonate ist den Ver-

Digitized by Google

änderungen, nicht dieſe der Sonate geſchrieben. Der erſte wie letzte Satz brechen kurz zuſammen. So verknüpft ſich das Ende dem Anfang.

Die Ausführung von op. 96 iſt eigenthümlich ſchwer, weil ganz durch das Erkennen der Idee bedingt. Das ſieht auch nur Alles ſo unſchuldig aus. Das rechte Maaß in Empfindung, Kraft und Bewegung in den 3 erſten Sätzen, iſt nur von vollendeten Virtuoſen zu erwarten, die zugleich eine hohe Bildung des Geiſtes beſitzen, und der letzte Satz nimmt den höchſten Grad einheitlichen Zuſammenſpiels in Anſpruch.

Der Klavierſpieler, und wäre er noch ſo vorzüglich, kann die Sonate nicht retten; der Violinſpieler muß ihm ebenbürtig ſein. Ein Beiläufer erſtickte das Werk; ein Violinvirtuoſe, der die Klavierſtimme dominiren wollte, wäre eben ſo gefährlich. Man muß gehört haben, wie Franzoſen (ſelbſt vorzügliche Geiger) das abgeigen, wo der Geiſt dermaßen über dem Buchſtaben ſteht. — Man kann op. 96 die edelſte, wenn auch nicht die größte Beethovenſche Violin-Sonate nennen.

Ohne wie die Violin-Sonaten op. 30, Nr. 2, (Alexander-Sonate (C Moll) op. 47 (Kreutzer-Sonate) ſymphoniſtiſcher Natur zu ſein, iſt das Intereſſe am Gehalt und an der zum Theil neuen Form, eher größer als geringer. Die älteren Violin-Sonaten (op. 12, 23, 24 und ſelbſt op. 30, Nr. 1, Nr. 3) kommen nur als Station auf dem Wege Beethovens bis zu op. 96 in Betracht, reichen nicht an dieſen Begriff.

Digitized by Google

Archiv.

A. M. Z., 1817, S. 228. Faſt ſcheint es, als ob Beethoven in ſeinen neueſten Werken wieder (!) mehr zum Melodiöſen, und im Ganzen mehr oder weniger Heiteren zurückkehrte. Dies würde wohl allen ſeinen Freunden und Verehrern ſehr erwünſcht (!) und erfreulich ſein; zuerſt ſchon darum, weil Künſtler eben ſeiner Art (!) ihr Innerſtes in ihren Werken ausſprechen, und mithin zu ſchließen wäre, der treffliche Beethoven ſei ſelbſt jetzt zufrieden, freundlich und heiter (philantropiſche Kritik) dann, wegen der wohlthätigeren, erquickenderen Wirkung der Werke ſelbſt auf die Gemüther, und endlich um deren (!) willen, die ſich ihn zum Muſter gewählt, und zeither, zumal da ſie ſeiner Geiſteskraft, die auch des Schmerzlichſten endlich doch Herr wird, mehr oder weniger ermangelten (!) uns ſo oft in trübe, melancholiſche, oder in wilde, ſelbſt peinliche Stimmung verſetzt haben, und die nun ſicher mit ihm (davon hat nichts verlautet) auch wieder zu heiterern Regionen hindurch dringen würden. Dieſe Sonate hilft jene Meinung beſtätigen. Sie iſt nicht etwa flüchtig, leichthin geſchrieben; vielmehr iſt es dem Meiſter mit ihr, wie mit größeren (!) Werken (!) Ernſt, aber dieſer Ernſt iſt wohlthuend und nirgends verſchmäht er das Gefällige. Ein Allegro moderato G Dur fängt an, und iſt brav (!) geſchrieben, wenn auch keines der vorzüglichſten Klavierſtücke (an ein ſolches dachte Beethoven gar nicht) dieſes Meiſters. Ein ſanftes (!) ausdrucksvolles Adagio $^2/_4$ Es Dur folgt, und ſpricht ſogleich durch die einfach-liebliche Melodie an, ſo wie

es dann auch durch manches Eigenthümliche (ja! Eigenthümliche!) in den Figuren der Begleitung, angenehm (!) feſſelt. Ein effektvolles Scherzando, G Moll, mit freundlichem Trio, Es Dur, ſchließt ſich an, wird mit einigen Abänderungen wiederholt, und ſchließt in G Dur. Das Finale, **Poco Allegretto**, $^2/_4$ G Dur, iſt das Stück, worin ſich Beethovens originelle Laune vorzüglich hervorſtechend ausſpricht. Ein munteres, ſehr leichtes, ja galantes (!) Thema, deſſen künſtleriſches Hauptintereſſe auf einer fremdartigen (?) Modulation beruht, macht nicht nur die Grundlage, ſondern den geſammten Inhalt des ganzen, ziemlich langen Satzes, ſo daß dieſes Thema, nur auf ſehr freie Art, immerfort und immer wieder mit jenem ſchnellen Wechſel der Tonarten, variirt wird, wo denn der reich-quellenden Empfindung des Künſtlers auf vielfältige, oft überraſchende und ſtets intereſſante Weiſe, Bahn gemacht wird. Die Violine iſt durchgängig obligat, und zwar ſo, daß man aus der Klavierſtimme allein, kaum in einzelnen Theilen klug wird. Beide Stimmen ſind aber nicht nur trefflich verbunden, ſondern auch, kommen ſie nun zuſammen, jede von bedeutender Wirkſamkeit. Schwer auszuführen ſind beide nicht (?) (was man damals gar nicht verſtand, war leicht auszuführen, vergl. die A. M. Z. bei op. 102), was man nämlich bei Beethoven ſchwer nennt; und in dieſer Hinſicht iſt das Werk etwa den erſten (!) und von guten Spielern gewiß noch unvergeſſenen Klaviertrios dieſes Meiſters, an die Seite zu ſtellen. —

Karl Holz (vergl. op. 127) der die Sonate mit Beetho-

Digitized by Google

ven spielte, hat uns folgende, von der Metronomisation in der Haslingerschen Gesammtausgabe, abweichende Bestimmung der tempi mitgetheilt. 1. Satz das Viertel 126, nicht 138; 2. Satz das Sechzehntheil 69, nicht 56; 3. Satz die Ganze 80, nicht 96, im Trio gleiches Tempo und die 7 letzten Takte sehr retardirt (in Beethovens Geist, vergleiche den 1. Satz op. 127); 4. Satz das Viertel 104, nicht 120, das Adagio $^6/_8$ 69, nicht 72; im Allegro G Dur nach dem Tempo primo in Es Dur, das Viertel 132, nicht 152; im fugirten G Moll-Satz, das Viertel 116, die 2 letzten Takte ritardando, bei der Auflösung in G Dur vorhergehendes Tempo; im Adagio-Sätzchen von 12 Takten, das Viertel 69 im Presto-Schluß, die halbe 132. Nach K. Holz wurde op. 96 im Jahr 1812 komponirt.

Brief des Erzherzogs Rudolph, ohne Datum. „Lieber Beethoven. Uebermorgen, Donnerstag um $6^1/_2$ Uhr Abends (wie früh) ist wieder Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate mit dem Rhode wiederholen; wenn es Ihre Gesundheit und Geschäfte erlauben, so wünschte ich Sie morgen bei mir zu sehen, um die Sonate zu überspielen. Will der Rhode vielleicht die Violinstimme zum Uebersplelen haben (mußte sie doch schwer gefunden haben) so thun Sie mir es zu wissen, damit ich dieselbe (damals noch Manuskript) schicken könne, wie auch, ob und wenn Sie morgen zu mir kommen können. Ihr Freund Rudolph."

Dieser Brief ist in's Jahr 1813 zu setzen, schon weil ein folgender in der uns von K. Holz mitgetheilten Samm-

Digitized by Google

lung der Schreiben des Erzherzogs an Beethoven, vom 7. Juni 1813 datirt ist, vollends aber setzt das Jahr 1813 der Umstand außer Zweifel, daß Rhode im Februar 1813, zum ersten Mal nach Wien gekommen war (siehe die vielfach rügende Beurtheilung seiner Leistungen in der A. M. Z. 1813, S. 114, Korrespondenz aus Wien). Auch Beethoven, schreibt uns K. Holz, spielte die Sonate mit Rhode (vielleicht um sie ihm für den Erzherzog einzuspielen) er merkte bald, daß Rhode wenig musikalisch war. Im Adagio, im 34., 35. und 36. Takt, warf Rhode um, Beethoven lächelte; da das Klavier eben Pausen hat, hob er die Hand grüßend auf und sprach dazu: „Adieu Rhode, Adieu!" — spielte ferner nimmer mit demselben. (Trank nie einen Tropfen mehr). —

* * *

Op. 97. Trio (6. und letztes) für Pianoforte, Violine, Violoncell, dem Erzherzog Rudolph gewidmet, B Dur. Steiner (Wien), Haslinger (Gesammtausgabe, mit dem Zusatz „großes" durch den Verleger), Dunst (Frankfurt), 2 Pariser Ausgaben. Erschien 1817, den 11. April 1814, von Beethoven selbst öffentlich ausgeführt (Mittheilung von K. Holz), kurz vor oder nach op. 96 (1812) komponirt. Vergl. op. 96 und die Beethoven-Chronologie (Schluß des Buchs). —

Für Pianoforte vierhändig von Czerny, das Rondo vierhändig bei Cranz, die Andante für Pianoforte und Physharmonika von Lickl. Hymne nach Beethoven (op. 97) von Goethe (Wer darf ihn nennen) zur Bekränzung des Bonner

Digitized by Google

Denkmals, dargebracht von F. Schmidt. Der von Franz Liszt für die Einweihung des Denkmals komponirten Kantate, iſt die Andante verflochten.

Das Herren-Trio.

On peut s'en nourrir, vergl. op. 96.

Auf dem Standpunkt der Inſtrumentalidee, zu der Beethoven das Jahrhundert hinaufgeführt, und in der 2. Hälfte deſſelben, wo dieſe Idee mehr Verſtändniß findet, ein rechtſchaffenes großes Virtuoſenwerk, von Beethovenſchem Geiſt durchglüht, keine Beethoven-, d. h. Ideenerſcheinung, die als ſolche Geltung hätte. In der Benutzung der Mittel unerreicht. Durch ſeinen nicht vollſtändig (Finale) gezogenen, in Virtuoſenthum (Konzertantismus) wurzelnden Ideenkreis, dem Hiſtoriſchen in Beethoven angehörend, nach Sinn und Bedeutung dieſes Begriffs, wie wir ihn für die 10 erſten Violin-Quartette aufſtellen (op. 127).

Was die Idee bei einem Gedankenfürſten wie Beethoven, auch noch über Virtuoſenthum in Kompoſition und Execution vermag, das iſt das Intereſſe des Werks. Unter Virtuoſenthum verſtehen wir das Komponiren um zu komponiren, das Executiren um zu executiren, und nicht die Darſtellung einer Idee um jeden Preis (mit jedem Mittel, jeder Note, in jedem Augenblick). Mit anderen Worten: das Ideenkapital in op. 97 entſpricht nicht deſſen Verwerthung in Tonſpiel und Toneffekt, trotz der ungewöhnlichen Ausdehnung des Werks (1619 Takte) das um 500 Takte (!) länger iſt als die ſo ideenreiche

8. Symphonie (1139 Takte). So großartig der Grundgedanke sich entfaltet (1. Satz) so volksthümlich er sich fortsetzt (2. Satz) so religiös er geweiht wird (3. Satz) so unvollständig bleibt er durch den Tonspiel und Toneffekt, bloßer Beethoven-Faktur, verfallenen letzten Satz. Dieser ist ein idealer Hummel, ein Hummel wie keiner war, ein Hummel mit einem Räuschchen. Nur der das 2. Achtel (schlechter Takttheil) treffende Stoß in den Saiteninstrumenten (2., 4. Takt Finale) ist anti-hummelsch. Und deshalb fand das Werk die unbestrittenste Anerkennung, deshalb zehrten die Pianisten mit solchem Eifer an demselben. Bei aller Allem überlegenen Faktur, war es ihrer Persönlichkeit nicht mehr so überlegen, daß sie es nicht verstehen, wie sie sagen, d. h. nicht gut virtuosenmäßig produciren können.

Die 3 Instrumentalpersönlichkeiten auf die es Beethoven ankam, der dem Erzherzog-Klavierspieler ein solches Pracht- und Glanz-Tricinium versprochen haben mochte, waren auf ein dankbar Stück Arbeit gestoßen. Man sieht 3 weiße Halsbinden, 3 schwarze Fracks erscheinen, sich verbeugen, am Flügel, an den Pulten Platz nehmen — ihre Virtuosenschleusen öffnen; man vergißt nicht über der Idee das Menschentrio und das ist das ideenfeindliche Moment, und davon macht nur im Einzelnen, nicht im Ganzen op. 97 eine Ausnahme.

Ist für Beethoven ein Finale, Brief und Siegel seiner Idee (gehaltlicher Panthematismus) ist dies in op. 97 nicht der Fall; so würde man mit einem geologischen Ausdruck sagen: was die 3 ersten Sätze an Ideengehalt bieten, es ist

Digitized by Google

der Kreide eingesprengtes vulkanisches Produkt, sporadischer Porphyr, eine amphibolische Erscheinung, wie sie das Paradies der Geologen ausmacht, das Trio-Paradies der bestzünftigsten Pianisten in op. 97. Mit dem Septett ist op. 97 die verbreitetste mehrstimmige Tondichtung Beethovens. Vom Pianisten ex professo, der seinen Fingern eine Hetzjagd in Beethoven gönnt, bis zu dem ihm verschämt nachkriechenden Dilettanten, der auch sein groß Stück Beethoven haben will.

Nicht Bescheidenheit ließ Beethoven das größte Pianofort-Trio, nicht einmal ein großes auf dem Titel nennen. Er mochte es einfach Trio genannt haben, weil durch die damals unbekannten räumlichen Verhältnisse des Werkes, durch großartigste thematische Arbeit, beispiellose Geltendmachung des den Instrumental-Faktoren inwohnenden Tonlebens, ein Trio zu Stande gekommen war, vor dem kein anderes mehr bestand, ein Trio, das für das einzige seiner Art gelten konnte, ein Trio par excellence.

Der Musikdichtung als einer Ideenliteratur, kommt es auf andere Bedingungen an. Was eine Idee unter Beethovens Händen zu werden hat, weiß man — was eine Glocke bei Schiller wird.

Am wenigsten Trio, am meisten Musikidee, ist unserem Gefühl nach, das D Dur Pianofort-Trio op. 70. Daß man mit mehr Vergnügen op. 97 spielt, sich selbst in demselben besser hört, mehr und besser schwelgt, daß das Werk uns, zum Beispiel, das Liebste der Art ist, das hat mit der Beurtheilung desselben nach Ideenrecht, nichts zu thun. Croyez-Vous que

j'entende de la musique pour mon plaisir? war einmal die das ganze Ideenleben der Musik ausdrückende Frage von Berlioz.

Wir fassen das Werk als den Gipfel alles durch die Instrumentalidee befruchteten Trio-Virtuosenthums am Klavier unter Saiteninstrumenten, nicht als ein reines Moment der in solcher Gestalt in die Erscheinung tretenden Instrumentalidee. Beethoven würdigte zwar das Trio noch 13 Jahre nach seiner Entstehung, einer Besprechung (siehe unten) da aber nur der Faden des Gesprächs, nicht Beethovens Ansichten uns erhalten sind, so ist dieser Umstand nicht zu hoch anzuschlagen. Den dort gegebenen Hinweis auf eine Heldenidee, hat man für die gehaltliche Interpretation zu benutzen.

Konstruktion. Allegro moderato $^4/_4$ B Dur 1. Theil (Reprise) 100 Takte, 2. Theil 294 Takte. Ausdruck: „Erhabene Ruhe in der Seelengröße." Was Schlosser (Weltgeschichte für das Volk) vom gefesselten Prometheus des Aeschylus sagt, wenden wir auf den stolzen Satz an: „es wird der Gedanke versinnlicht, daß die wahre Freiheit des Menschen nie besiegt werden kann, daß ächte Seelengröße jeder Gewalt überlegen ist. Das Hohe und Edle eines um den Besitz geistiger Güter kämpfenden Helden, wird in Kontrast gebracht mit der knechtischen Natur des gemeinen Menschen oder mit der weichen und milden Seele, welche zwar mitempfindet und das Rohe und Schlechte haßt, zum Widerstreben und Helfen aber keine Kraft hat."

Exposition des sich solcher Größe bewußten Motivs durch

Digitized by Google

das Pianoforte allein, was den Schwerpunkt in die Klavierstimme legt. Nach einer ersten unbeschreiblich tonschönen Begegnung der beiden Saiteninstrumente (6.—14. Takt) singt die Violine (die weiche und milde Seele) das Motiv; das Violoncell, herrischer gestimmt, geht dazu einen Kontrapunkt ein, das Klavier begleitet. Daß es auf vielen und großen Ernst abgesehen ist, prophezeien die verminderten Harmonien und Mollklänge (21., 23., 25. Takt). Noch erhält sich der Held auf lichter B Dur Höhe (große Triolenfigur 33. und folg. Takte). Die Triolenfigur des Klaviers, zu dem sich das Motiv in den Saiteninstrumenten erhält, ist keine Passage (Tonfigur) sie ist das Portal zu den Gebieten in denen die weiche und milde Seele wohnt.

(Gegensatz 43. und folg. Takte) Gegenmotiv 52. und folg. Takte in erweichendem G Dur (g Unterterz von b) gerade wie in der Klavier-Heroide op. 106, 1. Satz. Von Gesang zu Gesang (Violoncell 60 Takte) bis zum Doppelgang (Terzen in der Gegenbewegung) im Pianoforte, den die Saiteninstrumente dann verstärken. Uebergang der Idee in Konzertantismus. Stellen, die konzertanter sind als die Beethovenschen Pianofortkonzerte; die Begleitungsfiguren in rollenden 16 Theilen (Läuferchen) in einem kindlichen Mozart-Hummel Geschmack. Bei der Einheitlichkeit Beethovenscher Vorstellungen konnten die Triolen nicht verloren sein. In Triolen-Herausforderungen zwischen Pianoforte und Saiteninstrumenten, auf einem und demselben, 11 Takte lang gebrauchten Akkord (G Dur a tempo) geht der 1. Theil zu Ende. Modulation

Digitized by Google

über G Moll und Es Dur, in die Dominante. Reprise. Mittelsatz (1.—95. Takt 2. Theil) eine der bedeutsamsten thematischen Arbeiten die man besitzt. Das Motiv (die vier Viertel aus dem 1. Takt des 1. Theils) schwebt hoch im Violinschlüssel des Violoncells herein (12. Takt) von Violine (13. Takt) und Pianoforte imitatorisch aufgegriffen. Zwei Glieder (Viertel) des Motivs giebt das Pianoforte in alterirten Intervallen (14. Takt Baß f, b). Ein Umstand, der weiteren Schicksalen des Motivs entgegensehen läßt. Diese lassen nicht auf sich warten. Mit dem 20. Takt, wo das Klavier die vier oben im Violoncell (Violinschlüssel) auch in den Intervallen des Motivs (es, g, d, es) eingetretenen Viertel ergreift, läßt der Architekt die 1. Fronte (das 1. Viertel) im Motiv eingehen und führt nur drei Seiten (3 Viertel) weiter, die er in den Saiteninstrumenten, mit einem den schlechten (4.) Takttheil treffenden Keil (sforzato) durch einen Kanon treibt (g, d, es, u. s. w. unisono in Violine und Violoncell 20. und folg. Takte g, d, es u. s. w. kanonisch in der Klavierstimme).

Hinter dem Severus-Bogen am römischen Forum stehen 3 Säulen, die scharfe Ecke eines Jupitertempels. Das Gebäude verschwand, die Säulen werden durch die Jahrhunderte bewundert.

Eine solche abgebrochene Ecke gestalten die von 4 auf 3 reducirten Viertel des Motivs. Wie eine Vergangenheit nach der andern, geht ein weiterer Theil des Motivs im Violoncell zu Tage (pp. 38. 39. Takt). Der letzte Viertel-

Digitized by Google

werth (punktirte Achtelgruppe) des zweiten Takts im Motiv, und der ganze 3. Takt (die 4 Viertel in der Skale, hier in D Dur). Dann kommt der 5. Takt im Motiv an die Reihe (2 Viertel, halbe Note 41 Takte, Violoncell). Mit den 4 Vierteln in der Skale (3. Takt im Motiv, hier G Dur) steigt die Violine in's höchste g. Ein Geisterwehen der weichen und milden Stimme unter den Ruinen! Den 5. Takt im Motiv ergreift das Klavier (48., 49. Takt), unterbrochen von dem 2. und 3. Takt im Motiv, das dem Violoncell pizzicato (pp.) überwiesen ist (50., 51. Takt, punktirte Achtelgruppe des 2., die 4 Viertel in der Skale, des 3. Taktes im Motiv).

Diese im Violoncell leise (pp.) schwingende Geisterglocke ist das Zeichen zur Eröffnung der weihevollen Scene, welche alle Helden der Welt versammelt, mit unsichtbarer Hand die Wand der engen bürgerlichen Wohnungen weghebt, um in einem Zauberspiegel die Horizonte des Geistes zu zeigen (Bd. 2, S. 481).

Das ist ein pizzicato instrumentirtes Motiv-Fragment in Beethovens Hand!

Die Rückkehr ins Motiv erfolgt geisterhaft, auf der Molltonart der Unterdominante des Haupttons (Es Moll Plagal minore 94. und 95. Takt) hingehaucht, nicht materiell harmonisch. Aus dem Geflüster der zu Trillern gruppirten 3 Instrumente geht das Motiv mildleuchtend hervor, wie die aus einer Wolke tretende Mondsichel. Das Motiv wird dabei

Digitized by Google

mit einer Appoggiatur beſchenkt (c Achtel vor b Achtel, nicht mehr Viertel).

Vor dieſem Mittelſatz, vor dieſer Rückkehr erbleichen die thematiſchen Arbeiten der vorbeethovenſchen Muſikwelt. Der Satz ſchließt in einem Anhange (20. und folg. Takte vor Schluß) auf dem ſiegreich heroiſch, zu rollender Pianoforte-begleitung dargeſtellten Motiv, nachdem Gegenſatz, Gegenmotiv, das Ende des 1. Theils (die Triolen-Herausforderungen) in der Tonika gehört worden ſind.

Scherzo: Allegro $^3/_4$ B Dur (719 Takte durch die ausgeſchriebene Repriſe) ein Trio im Trio.

Der Held im Volksmunde, daher der Volkston. Der Eintritt des Klaviers solo, nach der Expoſition durch die Saiteninſtrumente, gleichſam Chor. Der 2. Theil kommt mit dem 86. Takt (Es Dur, Violoncell solo). Der 3. (Trio) mit dem berühmten Synkopenſatz (B Moll). Ein Stück Geiſterwelt. In der glänzenden Modulation (Des Dur, E Dur, B Dur) tritt ein neues heroiſches Motiv auf, das von den Kämpfen des Helden erzählt.

Nach dieſem bedeutſamen Trio ſchreibt Beethoven (Steinerſche Original-Ausgabe) Scherzo und Trio aus, läßt er das Scherzo ein 3. Mal hören und ſchließt mit der Coda. Dieſe Wiederholung von Scherzo und Trio, welche ſeine große Scherzo-Oekonomie (vergleiche das Scherzo der Chorſymphonie) ausmacht, überläßt, um Papier zu ſparen, die Haslingerſche Partitur-Ausgabe dem Belieben (!) der Vortragenden, wie es in einer Anmerkung auf S. 17 heißt. Dieſe Scherzo-

Digitized by Google

Phantaſie iſt um 200 Takte länger als das Finale der 8. Symphonie.

Andante cantabile $^3/_4$ D Dur (d Oberterz von b) 196 Takte ohne Reprise. Tempelweihe. Zweitheiliger Hymnus (Liedform). Expoſition des 1. Theiles durch das Klavier solo 1.—8. Takt. (Der Held opfert.) Durch die Saiteninſtrumente gehobene Wiederholung 9.—16. Takt. (Chor der Völker). 2. Theil, 17.—24. Takt. Klavier solo (Alleinopfer des Helden) 24.—28. Takt (Chor). Völlige Erdenentrücktheit. Kein menſchlicher Wunſch mehr. Alles Gottheit. Mit dem 29. Takt beginnt die nicht angezeigte Variationenreihe. In der Haslingerſchen Ausgabe ſind die Variationen durch willkürliche Metronomiſation unterſchieden.

Die erſte von den Triolengewinden des Klaviers begleitete Veränderung (pp. dolce) ſchließt ſich ſo natürlich, ſo geiſtesverwandt an das Thema, daß man ſie für Fortſetzung halten könnte. Die zweite (Wechſelſpiel zwiſchen Violoncell und Violine) weiht ſich nicht ſowohl der Idee als der Geltendmachung der Saiteninſtrumente, damit dieſe nicht in Vergeſſenheit gerathen (formeller Konzertantismus). Daſſelbe iſt von der dritten, durch das Klavier in nachſchleppenden Triolen eröffneten Variation zu ſagen; dieſe iſt auf der Höhe, zu der uns Beethoven im Veränderungsſtyl geführt hat, ſogar ſchleppend, relativ flach, das Synkopen-Geflechte der 4. Variation hingegen (**Poco piu Adagio**, genau die 28 Takte Thema) gehört ganz der Idee an, der bedeutungsvollen Bildlichkeit Beethovenſcher Tiefvorſtellungen. Der Pianiſt kann zeigen,

Digitized by Google

ob er eine unabhängige linke Hand hat. In 28 Takten hat er mit der linken Hand 672 Noten (32 Theile) jede gleich tongesättigt aufzustellen, aber diese seine That ist auf's schönste in den Ideenverband gezogen. So schön diese und die folgende Variation auch ist, es ist die mehr durch das Kolorit, durch Klangzauber, als durch den Gehalt erreichte Stimmung, welche diese Veränderungsreihe so hoch stellen lassen. Weil man sie verstand, in ihr, nur in einer höheren Potenz des vorbeethovenschen Veränderungsstyls sich befand, wollte man den psychischen Veränderungsstyl (3. Periode) nicht verstehen. —

Tempo primo (5. Variation und freier Ausgang). Das Thema mit Wendungen nach Moll (1.—19. Takt) führt in das Heiligste der Vorstellung (vom 20. Takt an). Die letzten Vorhänge rollen, einer nach dem andern, empor (20. und 21., 22. und 23., 24. und 25., 26. und 27. Takt). Die Klavierstimme zieht die letzten Schleier vom Bilde, zu einer dem Thema entnommenen, in den Saiteninstrumenten fortgehenden (punktirten) Achtelfigur, aus der im Violoncell (20. und folg. Takte vor Schluß) eine letzte Melodieblüthe erspriesst, welche Bellini erräth und den Höhepunkt empfindsamer Eleganz im hohen Kammerstyl bezeichnet. Hic finis florum! Nach dem Dreiklang von D Dur verhaucht der Satz unisono auf d, wie Beethoven es hält, um in der folgenden Modulation freier zu bleiben (F Moll-Quartett 1. Satz; C Moll Pianoforte-Konzert 1. Satz). Ueber die unisono d ergießt er die Dominanten-Harmonie von es (Unterdominante des Haupttons

b) und mündet in Es Dur in's Finale, das erſt mit dem 18. Takt in B Dur ſteht. (Plagale Maskirung der Haupttonart). Dieſe Ueberbrückung zum Finale iſt aber nur eine ſcheinbare, keine gehaltliche und das einzige Beiſpiel in Beethoven einer Verwendung dieſes ſo bedeutſamen Mittels als bloßes Mittel (Modulationsſpiel). Der anziehende Spielreichthum des Finale hat nicht über deſſen Gehalt zu täuſchen. Beethoven macht der Sache durch einen den Inſtrumenten, nicht der Idee geltenden Satz ein Ende (Allegro moderato $^2/_4$, Presto $^6/_8$, 410 Takte). Dies iſt, und in Beethovens Händen, der beſte Beweis, daß ein Pianoforte der Muſikidee zwar unterworfen werden mag, an ſich aber dem Spielleben der Inſtrumente, d. h. Perſönlichkeiten dient, die außerhalb des Kreiſes der Idee Bedeutung haben.

Die thematiſche Behandlung des Finale giebt Zeugniß von der großen Meiſterhand. Die unſcheinbare Mordentengruppe zu Anfang (1. Takt es Achtel, f kleine Note, d, es 16 Theile) im 11. und 13. Takt paraphraſirt (16 Theil-Quintolen) wird in Achtel gleichen Werthes ausgeſchrieben, und giebt die Steigerung (Preſto $^6/_8$) des Satzes ab. Die Modulation dieſes Preſto in A Dur (Modulationsſpiel) iſt nur dadurch motivirt, daß ein neuer Toneffekt erreicht werden ſollte. Beethoven hat an organiſche Einheitlichkeit gewöhnt; die harmoniſche iſt ihm Reflex der gehaltlichen. Da hier letztere fehlt, ſo macht ihr das die andere nach. So kann auch Jemand moduliren der nichts zu ſagen hat. Daß ein tüchtiger Effekt mit dieſem, bei den Haaren herbeigezogenen Spiel-Climax erreicht wird,

Digitized by Google

ändert nichts an der Sache, verweist sie vielmehr vollends in die Trio-Nische, deponirt sie nicht in die Archive der Idee.

Wollte man fragen, worin wir diese Abwesenheit der Idee im Finale erkennen, so antworten wir mit der Frage: wie entstehen frohe oder ernste Gedanken durch die Leistungen der Architektur, und warum gar keine? Das Gedankengeheimniß der Linie ist das Gedankengeheimniß des Tones; die Linie wie der Ton sind geheimnißvolle Vertreter der Idee. Man fühlt das, und das Gefühl ist eine, keiner anderen nachstehende Wahrheit. Es wird kaum Jemanden geben, der das Finale auch nur von einem Standpunkt im Ganzen der Idee beurtheilen wollte. Das wird im Schweiß des Angesichts gespielt; macht Spielvergnügen; erntet Beifall; kann durch Virtuosen-Execution sehr gehoben werden; zur Idee wird es nicht.

Das kleinste Zugeständniß, zu dem sich das Genie gegen ein Publikum verstand, hat immer Gefahr gebracht. Es bleibt nicht dabei. Brennus will immer mehr haben. Die Zugeständnisse, welche Beethoven dem Trio-Publikum machte, indem er demselben in op. 97 ein Ambrosia-Virtuosenthum ohne Beispiel reichte, hat der Welt eine Pianoforttrio-Fluth eingetragen. Wie wenige dieser Compositionen gehören einer Idee an? Was man thun kann (A Dur-Modulation des Finale in op. 97), verwechselten diese Herren, oft tüchtige Leute, mit dem was man thun soll, und verwiesen auf Beethoven als Muster, auf Beethoven, der sich wohl einmal einen „Jux" machen können, ohne gleich ein Muster abzugeben. Unter den

Digitized by Google

Epigonen steht Schubert am ersten Platz. Wollte man Spohr op. 97 gegenüber nennen, so fragten wir: Saxo Grammaticus oder Prometheus? — Schubert und Idee sind identisch, aber Schubert ist schwülstig und seine übergroßen Instrumentalräumlichkeiten, welche sogar die von op. 97 übertreffen, überschwemmen die Idee.

Selten ist eine genügende Ausführung von op. 97. Gewöhnlich wird der 1. Satz schon viel zu schnell genommen. Majestätisch muß dieser Adler kreisen, wie der 1. Satz im C Dur-Quintett op. 29, im F Dur-Quartett op. 59, deren Motive (besonders das Quartettmotiv durch die 4 Viertel in der Skale) diesem in Ausdruck und Charakter verwandt sind. Interessant ist die uns von Herrn Professor Schindler und von K. Holz gemachte Mittheilung, daß Beethoven selbst noch op. 97 öffentlich ausgeführt, sich dann aber nicht mehr hören ließ, die späteren Klavier-Compositionen gar nicht spielte.

Archiv.

A. M. Z. 1823. S. 192. Es giebt Menschen, die eine so glückliche Physiognomie besitzen, daß sie auch ohne nähere Bekanntschaft ein günstiges Vorurtheil erwecken; Kunstprodukte, denen als Aushängeschild der Name des Verfassers allein schon zur untrüglichsten Firma dient, um allenthalben ehrenvoll acceptirt zu werden. Nun erfreut sich aber das zu besprechende Werk dieses Vorzuges in zwiefacher Gestalt: einmal weiß man schon zum voraus was Beethovens Genius zu leisten vermag; um wie viel mehr noch muß dieser nicht angespornt und be-

Digitized by Google

flügelt werden durch den Gedanken: „dieſe Geiſtesgeburt iſt als Opfergabe geweiht dem erhabenen Kunſtfreunde, der es nicht unter ſeiner fürſtlichen Würde hält, ſich Schüler zu nennen, obſchon er für einen vollendeten Meiſter als Pianoforteſpieler, als gründlicher, mit den tiefſten Geheimniſſen der Kunſt innig vertrauter Tonſetzer allgemein anerkannt iſt, der wie nur ſehr wenige, dem Phantaſienſchwung ſeines Lehrers zu folgen vermag, deſſen verborgenſte Myſterien ſich ſeinem Forſcherblicke erſchließen, und den bei der Ausführung des erhabenen Schöpfers Rieſengeiſt beſeelt.“ — Dem durchlauchtigſten Erzherzog Rudolph von Oeſterreich, gegenwärtigen Cardinal Erzbiſchof in Ollmütz, widmete alſo unſer Beethoven dieſes Trio, das unbeſtritten als eines der hellgrünendſten Blätter in ſeiner ſchon lange erworbenen Lorbeerkrone glänzt; er nannte es nicht groß, obſchon es dieſes Beinamens ungleich würdiger iſt (!), als hundert andere ſeiner Conſorten, bei denen ſich ſolche Epitheta höchſtens auf die Bogenzahl beziehen.

Der erſte Satz iſt überreich an Kunſtſchönheiten, voll Originalität und mit eleganter Pracht ausgeſtattet; dem Tricinium iſt alternirend das edle melodiöſe Motiv zugetheilt; in der Mittelperiode verzweigen ſich die Stimmen in reizenden kanoniſchen Bindungen, und beſonders iſt im zweiten Theile die Einleitung zum Wiedereintritt des Thema höchſt intereſſant: während das Pianoforte leiſe arpeggirt, markiren daſſelbe die Begleitungs-Inſtrumente abwechſelnd, einen ſich ſofort in Terzenläufen, durch kurze Triller der Prinzipalſtimme unterbrochen, bis zur vollen Stärke anwachſend, und allmählig

Digitized by Google

wieder verklingend, ganz unerwartet, nur weniges (Appoggiatur) verändert, das Hauptmotiv wieder erklingt, und Alles in schönster Ordnung (!) mit einem erweiterten Schlusse seinen geregelten Gang fortgeht. Der Menuetto (Scherzo) sammt seinem Zwillingsbruder, dem Trio, durch seine Stellung in dem düstern B Moll, gleichsam dessen Schattenseite bildend, entfaltet bei aller scheinbaren Frivolität, einen ungemein reichhaltigen Schatz contrapunktlicher Schönheiten: dies so ganz die Weise des ächten Meisters, der gelehrt schreibt, ohne mit Gelehrsamkeit zu prunken. Den dritten Satz macht ein Andante mit Variationen, dessen gemüthliches (!) Thema eben so schön und ansprechend erfunden, als mit Geschick und Umsicht verändert ist; ohne einen Real-Schluß bereitet der Componist das Finale vor, worin sämmtliche verschwisterte Instrumente in lebhaften, brillanten Passagen wetteifern; mittelst eines **Inganno** befinden wir uns in A Dur, in welcher Tonart ein neues Tempo (**Presto** $^6/_8$) eintritt, daß auch nach einer ähnlichen enharmonischen Verwechselung, in die Grundharmonie gelegt ist, und mit einer feurigen Coda das Ganze recht (!) energisch beschließt. Die Künstler, so sich zur Ausführung dieses trefflichen Werks vereinen, sollen diesen Ehrennamen im ganzen Umfange des Wortes verdienen, will sagen: sie müssen im Stande sein, des Dichters Geist sich anzueignen, und solchem ihrem Vortrage einzuhauchen, die allumfassendste Praxis scheitert dort, wo Prometheus belebender Götterfunken mangelt. — Aus den Beethovenschen Conversationsheften bei Schindler S. 290:

„Sie sind heute recht wohl, da könnten wir wieder etwas poetisiren z. B. vom B Dur-Trio, wo wir letzthin unterbrochen wurden.“

Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: die tragischen Helden müssen anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch im Egmont. Wenn sie nun recht glücklich sind, so kommt mit einem Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten um ihr Haupt, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle und verwegen sehen sie dem Geschick, ja dem Tod in's Auge.

Bin einverstanden Meister. Aber jenes Bild ist der Mikrokosmus, das Conterfei des Lebens und das Abbild von dem Trio.

Ja wohl, aber die Medea von Euripides ist mir nicht mehr gegenwärtig. Sie müssen mir das deutlicher expliciren, sonst bleibt es dunkel.

Klärchens Schicksal interessirt deswegen, wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die sogleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, ist langweilig. Da kommt mir die alte Medea wieder in Erinnerung.

* * *

Op. 98. An die ferne Geliebte, Liederkreis von Jeitteles, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, dem Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz gewidmet. Steiner (Wien) 2 Ausgaben. Von Franz Liszt für Pianoforte allein.

Eine ganz der Musikidee geweihte Liederdichtung, vielleicht

Digitized by Google

die ſchönſte Beethovens. Dieſe 6 durchkomponirten Lieder, dem Höchſtſtehenden und Ideenreichſten der Gattung ebenbürtig, würden hinreichen, um auch im Lied Beethoven einen erſten Platz anzuweiſen. Als unzertrennliche, der ſehnſüchtigen Einheitlichkeit des Grundgedankens Rechnung tragende Reihe (pſychiſcher Thematismus) iſt das Werk unerreicht. Hauptmodulationen: G Dur und C Dur in Es Dur (g Ober-, c Unterterz von es–Hauptton).

Nr. 1. Ziemlich langſam und mit Ausdruck. 3/4 Es Dur, 53 Takte.

Auf dem Hügel ſitz' ich ſpähend,
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften ſehend,
Wo ich Dich, Geliebte, fand.

Erwartungsvolle Expoſition, die Melodie bleibt in allen Strophen dieſelbe; bei der dritten machen ſich ſchmerzliche Laute Luft; die vierte beruhigter, die Harmonie eingreifender; in der fünften erſtarkt die Begleitung. Kurzes Zwiſchenſpiel zum 2. Liede, deſſen Modulation unvorbereitet, wie ein Lichtſtrahl, erſcheint. Nr. 1 modulirt nur in die Dominante.

Nr. 2. Ein wenig geſchwinder, 6/8 G Dur, 46 Takte (Wo die Berge ſo blau). Sehnſüchtig beglückter Ausdruck.

Nr. 3. **Allegro assai** 4/4 As Dur 53 Takte (Leichte Segler in den Höhen). Im Affekt geſteigert. Nr. 4 nicht zu geſchwind, angenehm und mit viel Empfindung, 6/8 As Dur, 37 Takte (dieſe Wolken in den Höhen). Nr. 3 genähert, in der Begleitung abweichend, Nr. 5 Vivace 4/4 C Dur,

Digitized by Google

68 Takte (Es kehret der Maien, es blühet die Au). Herrliche Pastorale.

Nr. 6. Andante con moto cantabile, $^2/_4$ Es Dur, 85 Takte. Die ersten 8 Takte sind das 1. Lied ohne Worte für Pianoforte. Unbeschreiblich schöner Toneffekt bei den Worten: nach dem stillen blauen See — man sieht einen jener blauen Juwelen vor sich liegen, an denen die Schweiz so reich ist.

Nr. 6 reicht Nr. 1 in gleicher Tonart (Es Dur) die Hand, verknüpft tonal das Ende dem Anfang, womit die Lieder zu einem untrennbaren Cyklus, wir mögten sagen, zu einer psychischen Veränderungsreihe werden, deren Thema die übersehnsüchtige Stimmung ist. Nr. 2 und 5 sind Naturscenen am Klavier. Das wahrhaft poetische Gedicht scheint den Tondichter ins Herz getroffen zu haben. Er, der stille blaue See ungemessener Tiefen, spiegelt sich uns in diesem großen Meisterstück auf wenigen Blättern! A. M. Z. 1817, S. 73: Diese Lieder gehören zu den schönsten, die es giebt. Nicht nur für den Gesang, sondern auch für's Singen kann man gar nicht fließender und den Organen gemäßer schreiben.

* * *

Op. 99. Der Mann von Wort, Gedicht von Kleinschmid für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Du sagtest, Freund, an diesen Ort komm ich zurück, das war dein Wort) $^3/_4$ G Dur 17 Takte, Steiner (Wien). Haslinger. Nicht aus dieser großen Zeit. A. M. Z. 1817, S. 135. Ein recht

Digitized by Google

eigentliches Lied, nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung, Begleitung höchst einfach.

* * *

Merkenstein, Gedicht von Rupprecht für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte $^3/_8$ F Dur, 14 Takte. Mäßig doch nicht schleppend. (Merkenstein, Merkenstein! wo ich wandle, denk' ich Dein.) Merkenstein ist ein Schloß in der Nähe von Baden bei Wien, das Beethoven bei seinen Naturstreifereien oft besucht haben mochte. Das Lied, im Volkston, mag der frühesten Zeit angehören. A. M. Z. 1817, S. 52, ein freundliches artiges Liedchen, äußerst leicht und gefällig. Op. 100.

Ende der zweiten Periode.

Uebersicht der zweiten Periode.

Op. 20—100 waren uns, in runder Zahl, das Gebiet der 2. Periode, des mittlern, Tradition und Herkommen immer mehr ausschließenden, immer unabhängiger selbst Geschichte machenden Geistes in Beethoven.

Durch Häufungen gleichartiger Tondichtungen unter einer und derselben opus-Zahl (op. 27, 30, 31, 49, 59, 70) ergeben sich für diese Periode (die einzelnen Lieder nicht gezählt) 109 Kompositionen. Von diesen sind als früher entstanden, später erschienen, der 1. Periode zu überweisen: op. 21 (1. Symphonie) op. 22 (theilweise) 23 und 24 (theilweise) op. 25, 27, Nr. 1 op. 33, op. 36 (2. Symphonie

Digitized by Google

theilweise, als Anfänge des großen Symphonie-Begriffs) die Prometheus-Musik op. 43, op. 44, 48, 49, 66, 71, 76, 79, 81 b., 87.

Für das Lied, welche Gattung mit op. 32, zum ersten Mal in der 2. Periode auftritt, ist die 2. Periode die erste, die dritte die höhere (2. Stufe). Auch hier läßt sich das Ererbte von dem Erworbenen unterscheiden, in den älteren, in op. 52, 82, 88, 99, 100 enthaltenen Liedern, eine Vorstufe der so viel höher stehenden erkennen, der geistlichen Lieder (op. 32) der Beethovensch charakterisirten in op. 75, 83, der in dieser Literatur einzig dastehenden Adelaide op. 46 *) in dem herrlichen Liederkreise op. 98.

---

*) Daß diese Tondichtung noch im vorigen Jahrhundert entstand, beweist folgender Brief Beethovens an Matthisson bei Uebersendung der Adelaide, den wir Herrn Professor Schindler verdanken und der, man weiß nicht in welchem Journal der zwanziger Jahre im Facsimile erschien.

Wien, am 4. August 1800.

Verehrungswürdigster! Sie erhalten hier eine Composition von mir, welche bereits schon einige Jahre im Stich heraus ist, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wissen. Mich entschuldigen und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meine Schüchternheit, daß ich glaubte mich übereilt zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt schicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit, Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine

Wir bezeichnen als Gedächtnißhülfe:

1) Die zwanziger und dreißiger opus-Zahlen als die Gruppe der Solo- und Doppel-Sonate (später op. 47, op. 53, 57, 90) mit op. 29 als ausgesprochendstem Violin-Quintett (Kassation).

2) Die vierziger opus-Zahlen enthalten den ewig jungen Frühlingsgruß der Seele, die Adelaide, das räumlich größte Instrumentalduett (Kreutzer-Sonate op. 47) die erste Violin-Romanze; die Prometheus-Musik.

3) In den funfziger opus-Zahlen steht das Sternbild der Eroica, schließt die Dekade die Rasoumowskische Quartett-Trilogie (op. 59).

4) In den sechziger opus-Zahlen, die 4., 5. und 6. Symphonie; die Coriolan-Ouverture; das Violin-Konzert. Symphonistischer Schwerpunkt der 2. Periode.

Veränderung hervorbringen, je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke. Mein heißester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Composition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen. — Die Dedikation betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Composition Ihrer Adelaide gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird.

Erinnern Sie sich bei Durchspielung der Adelaide zuweilen Ihres Sie wahrhaft verehrenden Beethoven.

Digitized by Google

5) In den siebziger opus-Zahlen, eine neue Aera des Pianofort-Trios (D Dur, Es Dur op. 70). Der Planet Fidelio mit vier Trabanten (Ouverturen), die Apotheose des dreitheiligen Klavier-Konzerts (Es Dur), das Harfen-Quartett (Sporade zwischen 1. und 2. Periode).

6) In den achtziger opus-Zahlen, die Prophezeihung der Chor-Symphonie in der Pianofort-Phantasie mit Chor (op. 80), die Egmont-Musik (Fusion von Drama und Orchester), die erste Stufe Beethovenscher Kirchenherrlichkeit (Oratorium, 1. Messe).

7) In den neunziger opus-Zahlen (Steinerscher Verlag) die Trilogie der Vittoria-Musik, 7. und 8. Symphonie.

Uebergangsstufen zur höchsten Symphonie-Idee in der 3. Periode; zur höchsten Quartett-Idee (F Moll Quartett op. 95) zur höchsten Instrumentalduett-Idee (Violinsonate op. 96). „Großes" Pianofort Trio op. 97. Sporade zwischen der angewandten Instrumentalidee und den Gebieten der absoluten (3. Periode).

9717 074

EDA KUHN LOEB MUSIC LIB
3 2044 039 690

Digitized by Google